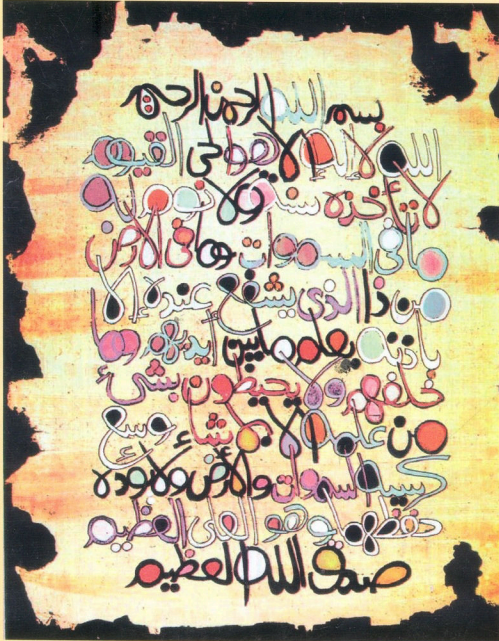


أدب وفن

مجلة الثقافة / الوطنية الديمقراطية

أبريل ٢٠٠٨ - العدد ٢٧٢

محمد البساطي وسرد المهمشين



كان هنا غائب
طعمة فرمان

هديل الحمام
في السجون

ماتت
أزهار جنين

تجديد التراث بين الخولى وبدوى



مَكْتَبَةُ لِسَانِ الْعَرَبِ

أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com

أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الرابعة والعشرون

العدد ٢٧٣ إبريل ٢٠٠٨



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanerab.com

رابط بديل

مجلس التحرير: د. صلاح السروى /

طلعت الشايب / د. على مبروك /

غادة نبيل / ماجد يوسف /

د. شيرين أبو النجا / فريد أبو سعدة

أدب ونقد

مستشار التحرير: فريدة النقاش

المشرف الفني: أحمد السجيني

إخراج فنى: عزة عز الدين

مراجعة لغوية: أبو السعود على

لوحة الغلاف الأمامى والخلفى: خط لاية قرآنية

لوحة الغلاف الأخير: للفنانة زينب السجيني

الرسوم الداخلية للفنان: إسلام خليفة

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالى/ مجلة (أدب ونقد): داخل مصر ٧٥ جنيها

البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدى أو البريد الإلكتروني:

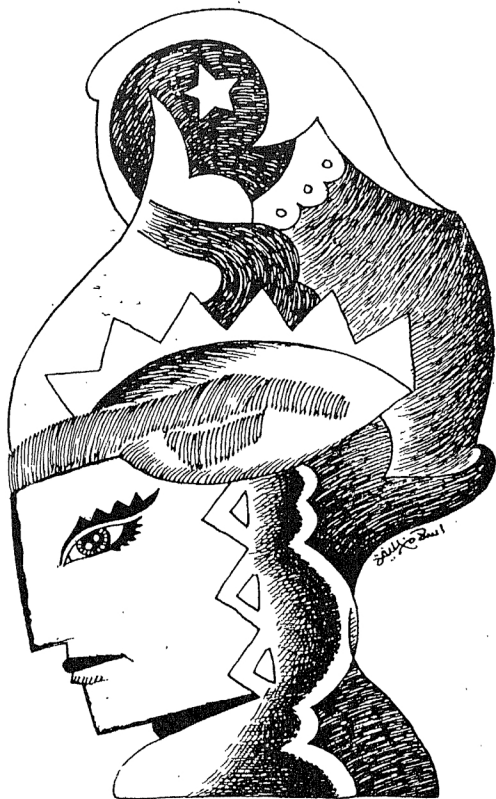
Editor @ al - ahaly . com

المقرات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب

القاهرة/ هاتف ٢٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٢٥٧٨٤٨٦٧

المحتويات

- مفتتح: لجنة السياسات / شعر/ حلمى سالم ٥
- تجديد التراث من أمين الخولى إلى عبد الرحمن بدوى / د. ماهر شفيق فريد ٩
- الريف المصرى والأسئلة الحائرة / د. سيد الإمام ١٧
- التشكيل الفصامى فى مواقيت الصمت / د. أمانى فؤاد ٣٠
- الديوان الصغير:
- سرد المهمشين/ مختارات قصصية من محمد البساطى/ إعداد وتقديم:
عيد عبد الحليم..... ٤٣
- ملف: كان هنا غائب طعمة فرمان
- تقديم / خضير ميرى ٥٩
- مواقف وذكريات / ياسين النصير ٦١
- الزمان والمكان عند فرمان/ ناجح المعمورى ٦٥
- استعادة المدينة، استعادة النص/ على حسن الفواز ٧١
- ألعاب الأدباء/ سيد المتعبين/ فريد أبو سعدة ٧٤
- بشاير اليوسفى وشعاع الضوء/ اعتدال عثمان ٨٠
- كتاب: هديل اليمام وراء القضبان/ قاسم مسعد عليوة .. ٨٦
- مئة عام على ميلاد يوكيكو ماكيوكا/ عاطف سليمان ٨٩
- قصة: آدم وحواء/ ماشادوده أسيس/ ترجمة: خليل كلفت ٩٣
- قصة: ذات الأحفاد/ عبد الرشيد الصادق محمودى ١٠١
- قصة: أنا أمه/ محمود قتيبة ١١١
- شعر: ماتت أزهار جنين/ د. شوقى العمري ١١٦
- شعر: حالات البحر العاشق / عبد الناصر صالح ١٢٦
- شعر: دمشق تحت الحصار/ فؤاد طمان ١٣٠
- منتدى الأصدقاء: محمد الخياط، عبد الرحمن زويج، حاتم السروى، حمدى
الأسيوطنى، رشا سامى الأسود، عطية محمود يوسف، نبيل عبد العزيز عزب، إيمان
صبحى، إسرائ أشرف عبد السلام ١٣٣
- مروج الذهب: أخى جعفر/ محمد مهدى الجواهرى ١٤٤



مفتوح

شعر

لجنة السياسات

حلمى سالم

الصباحُ تمثيلٌ لخطوكِ فى شارع المأمون،
وليست طعنةُ الخلفِ داميةً،
الم تلاحظى كيف تصعدُ الأزهارُ فى
المشربيات؟

فتح المعمون المزاد:
ألا أونا: مكتبُ الشاعر الذى يخطُّ عليه
مكائدُ الدهريين،
ألا دووى: مقعدُ الشاعر الذى يستريح عليه
وهو يقرأ «اللزوميات»،
ألا ترى: سريزُ الشاعر الذى تجيؤه عليه
أحلامُ ثورة الفقراء.

أدب و نقد

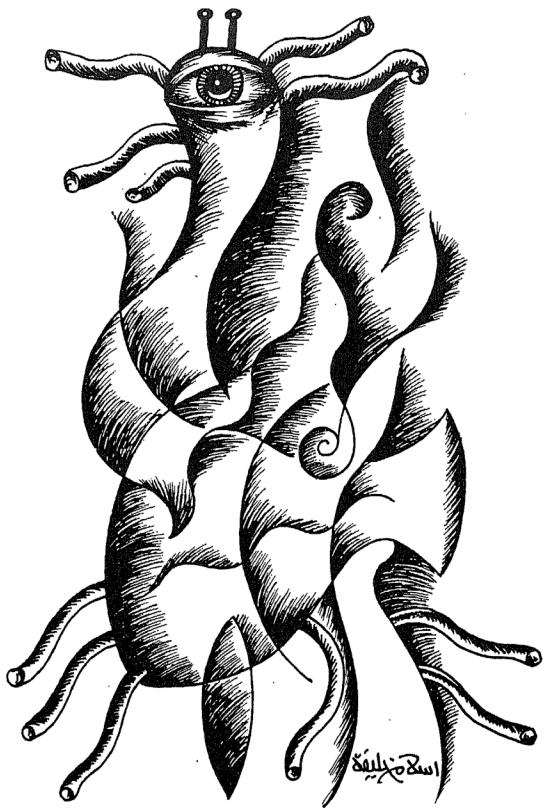
ليست الوشايات قاضية،
الم تعلمى أن بنت الأكابر عرّت ظهرها
كى أقبلَ موضعَ التجلّط؟

تكاثر المشترون فى المزداد:
مبعوث المخابرات، والكاتبُ النّص كُم، والمفتى بأن
الحجاب قبل الحساب، والذى أحبّ ولم يطلّ،
وفاشيون تحت التميرين. وجناتل لجنة السياسات،
وصاحب العبارة، ونسوز ضرية الجو.

الصباح دسّ تحت مرفقك المنجنيز والغاز
الطبيعى والطللمات،
وليست الخيانات آخر الأرض،
الم تشاهدى الطبيين الذين لم يريدوا أن
يكون الله شرطياً
يباغت النائمين فى البيوت،
ولا أن يصير مهندس البطش؟

تبخر المزداد وفرّ المشترون،
حيثما رقت بنت الأكابر كفها مفردة الأصابع،
وفوق الأصابع رقرقت سورة يوسف:
فعلى الخنصر: أخاف أن يأكله الذئب،
وعلى البنصر: غلقت الأبواب،
وعلى الوسطى: إن هذا إلا ملكك كريم،
وعلى السبابة: قميصه قد من دبر.

أدب وقد
وعلى الإبهام: قابضت عيناه من الحزن وهو



كظيم.

يا أخت مصر:

ليست رسائلُ المزورينَ شرّاً كلّها،

فهي التي صفتت تحت كاحليكِ الوجوديينَ

والمقاماتِ والثعلبِ،

وهي التي مكنتني أن أرى تحت نحرِكِ الطماطمَ

والطينجاتِ والكرفسِ.

ثمّ خيرٌ

ثمّ خيرٌ

فلعلمي الشكو جنباً الشكو،

واستعصمي بالمسرة التي يطبخها الغريباءُ في القيدِ،

إلى أن تقومَ أيزيسُ من نومها المسرحي.

ليست الهزيمةُ من خوالدِ الزمانِ،

ولا بدّ ذاتَ يومٍ من ضربةٍ بالفأسِ.

• إحدى قصائد ديوان جديد تحت الطبع للشاعر، بعنوان «الشاعر والشيخ».

أدب و نقد

تجديد التراث: من أمين الخولى إلى عبد الرحمن بدوى

د. ماهر شفيق فريد

وكذلك فى كتابه «المجددون فى الإسلام»، وقد أقامه على أساس كتابى، التنبيه بمن يبعثه الله على رأس كل مائة، للسيوطى وبغية المقتدين، للمرغى الجرجاوى، وفى كتبه عن فن القول، والأدب المصرى فكرة ومنهجاً، والجنديّة والسلم واقعاً ومثالاً، ومشكلات حياتنا اللغوية، وتراجمه لأبى العلاء المعرى والإمام مالك بن أنس فضلاً عن سلسلة كتبه التى تحمل عنوان «من هدى القرآن»، وثلاثة كتب له صدرت بعد رحيله هى: «دراسات لغوية، ودراسات إسلامية، وكلاهما يحمل تقديمًا بقلم د. محمود فهمى حجازى، وكتاب الخير» (وهو عمل مهم يكشف عن سعة ثقافته العلمية والفلسفية وتأثره بنظرية دارون فى النشوء والارتقاء) وله تقديم من قلم د. يمنى الخولى، وعلى كثرة ما كتب عنه، لا نجد عملاً أحاط بأوجه تجديده وآلياته قدر ما أحاط بها كتاب يمنى الخولى الصادر فى سلسلة اقرأ عام ٢٠٠٠ تحت عنوان «أمين الخولى والأبعاد الفلسفية للتجديد».

لن أتوقف هنا عند بسطه لفكرة التفسير البيانى للقرآن الكريم، أو موقفه من محاولات التفسير العلمى له، ولا عند مباحثه اللغوية

ينخرط أمين
الخولى (١٨٩٥ -
١٩٦٦) فى سلك
المجددين الذين
خرجوا من عبادة
الأستاذ الإمام
محمد عبده،
ويتمثل عمله
الأساسى فى
كتابه الكبير
المسمى «مناهج
تجديد النحو
والبلاغة
والتفسير
والأدب»،
أدب وقد

والفقهية وإنما سأتوقف عند جزئية واحدة، أمس رحما بالأدب، هي إعادته النظر في بعض نماذج الشعر العربي القديم، بما يكشف عن نضارة رؤيته واستقلال فكره وإعمال ذهنه في الموروثات، وسأضرب ثلاثة أمثلة هي تعليقاته على ذى الرمة والمنتبى، والمعرى.

في مجلة الأدب، التي ظل الأستاذ الخولى يصدرها بمجهوده الضردى تقريبا عشر سنين دأبا من إبريل ١٩٥٦ إلى إبريل ١٩٦٦ نشر في عدد يناير ١٩٦٢ رسالة وصلته من قارئ أديب - الأستاذ السيد ستيت - يدافع فيها عما يسميه السذاجة والبساطة في الإبداع الأدبي، مستشهدا بالشعر الجاهلى واليأزة هو ميروس، وبيتين لذى الرمة هما:

عشية مالى حيلة غير أننى
أخط وأمحو الخط ثم أعينه
بلمقط الحصى والخط فى الترب مولعُ
بكفى والغريان فى الدار وقَعُ
سائلاً الأستاذ: ما رأيك فى هذا التقرير؟

وقد رد عليه الخولى بقوله:

أجيب عن سؤال إياى رابى فى بيتى ذى الرمة، فأقول:

إن هذا المعنى النفسى، الصادق التجسيم، أكبر كثيراً من أن تسميه سذاجة، وأن الأدب الجاهلى أكثر فنية من أن تكون شارته المميزة هي السذاجة.. بل هو شيء آخر، هو الفطرية الشفافة، والوجدانية، وهذه الفطرية العامة هي التي تهئى للأدب البقاء الطويل، وكلمما سلمت له، وكانت عامة باقية هيأت له الخلود.

وتتمثل هذه النظرية الإنسانية، المخلدة للفن عموماً، فى الصور الأدبية القرآنية، التي تظل سليمة الخطوط، باهرة الألوان، على اختلاف الأعصر، وتتابع الأجيال، وتغايير البيئات، على ما تستطيع أن تجده فى أى صورة بيانية تلقاها عفا دون تعمل.

وهذا التجسيم فى بيتى ذى الرمة لحال المحب، والتنبه الدقيق لحركاته التي لا هدف لها، ولا غاية.. هو على رغم ما قلت من صدقه تجسيم لا تسلم له الفطرية العامة، الباقية على مرور الأزمنة، وتغايير البيئات.. لأنه تصوير بدوى رهين بافتراش التراب، والتقاط الحصى منه والخط والمحو فيه، وهو ما لا يجده فى قرب من فارق هذا المستوى، وعاش فى غير هذه البيئة.. ولا كذلك ما هي الفن القرآنى من مثل قوله: كرماد اشتدت به الريح فى يوم عاصف.. كياسط كفيه إلى الماء.. كبحر لجي يغشاه موج من فوقه موج.. الخ من تلك الصور التي تركتلك تأخذ منها أى صورة تلتااك، فلا تراها بيئية ولا محلية، ولا رهنا بمستوى معيشة معين، بل هي مما تعرف الدنيا جميعاً.

هي الفطرية العامة يا سيدى الشاعر.. وليست الوصف العضوى، ولا

أدب وقد الكلام الساذج، فى الإليأزة أو فى غيرها من الأداب.

وفى كتابه رأى فى أبى العلاء، سعى الخولى إلى دحض الرأى الشائع الذى يعدّ حكيم المعرة ناسكا باختياره، وزاهدا فى مناعم الدنيا وأطايب الحس من مأكّل ومشرب وتكاح، فأورد من أعماله نثرا وشعرا ما يقطع بأنه لم يتخل عن هذه الأمور كلها بإرادته، وإنما مضطرا نتيجة لكف بصره، ومن أقوال أبى العلاء التى يوردها إثباتا لذلك (وقد أوردتها أيضا قرينته الدكتورة بنت الشاطئ فى كتابها عن أبى العلاء بسلسلة «أعلام العرب» عام ١٩٦٥) أشياء من قبيل:

- وقال الفارسون: حليف زهد
ورضت صعب أمالى فكانت
ولم أعرض عن اللذات إلا
لأن خيارها عنى خنسنه
خيولا فى مراتعها شمسنه
وأخطأت الظنون بما فرسنه

- (نما أنا رجل بلى بالصدى، لا يجد أبدا موردا، فهو ظمآن أبدا، إن ورد غروفا - البئر يغدق ماؤها فى يسر - وجده مضفوقا، وإن صادف نزوعا، أعوزته الآلة والمعين.
- أيتها الدنيا البالية، ما أحسن ما حلتك الحالية! والنفس عنك غير سالية.
- بى طب - داء - فإين أستطب، وأنا تحت حب الدنيا محب - رازح - أثقلنى فأنا مكب.
- رضيت بالحضض على مضض
- لا أكتمك - مولاي - ما انت به عليم، أن أسقى على الدنيا طويل
- أحب الدنيا كأنها تحبنى والغريزة عن الرشد تذبنى
- أحب الدنيا وألتها ليست فى! وقد يئست من بلوغها واليأس مريح، فالإم التشوف والضلال!

ومن أقواله فى اللزوميات:
وصدقت هذا العيش فى حبى له
عطب يعذبنى البقاء وللردى
نحن البرية أمسى كلنا دنفا
وكلكم يبدى لدنياه بغضة
على أنه يخفى بها كمد الصب
لو أن عشقك للدنيا له شبح
أبديته، ملأت السهل والجبال

أدب وقد شقينا بدنينا على طول ودها فدونك مارسها حباتك واشمها

شهيد بأن القلب يضمع مشقتها

ولا تبدين الزهد فيها فكلنا

من رية دل
وان ظن التسلى

أيها الدنيا لحاك الله
ما تسلى خلدى عنك

سوى ثرى لدماء الإنس شراب

أشريت جبك لا ينفيه عن جسدى

فلا أنا منجع أبدا ولا هى

تناز عنى إلى الشهوات نفسى

أنا منى، كيف أحترس!

مهجتى ضد يحاربينى

وعلى قدر إعجاب الخولى بالمعرى لأنفته وعزته وتأيبه على الارتزاق بالشعر كان نضوره من المتنبى لتهافته على المال والمنصب، وتقلبه بين الممدوحين، يذم اليوم من كان يمدحه بالأمس أو العكس، إنه فى مقالة له تحمل عنوان «السياسة والفن، فى مجلة «الأدب» (عدد ديسمبر ١٩٦١) يورد بيتا للمتنبى هو:

وقوف شحيح ضاع فى التراب خاتمه

بليت بلى الأطلال، إن لم أقف بها

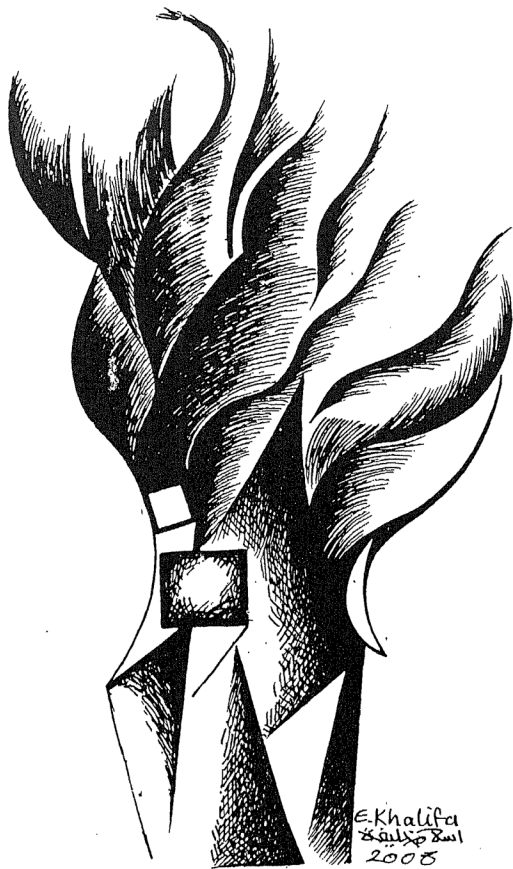
ويعلق عليه قائلا:

«انظر - إن استطعت - إلى هذا الذى يدعو على نفسه إن لم يقف وكأنها لا تطيعه على هذا الوقوف!! وهو يقف وقوف شحيح ضاع خاتمه، وواكذابه: أترى الشحيح فاقد الخاتم يقف!! أم هو يفريل التراب وينبش الثرى زائغ البصر بل جاحظ العين مبهور القلب جزع الضؤاد تغلى نفسه حسرة وشحا.. وأوقف هذا!! أيتذكر هو أساه وواجم ينسى يومه وحاضره ويذكر أمسه وماضيه!! أم هو يجن قلقا فى طلب خاتمه!! ولا لن يستقر على حال من القلق، فأى وقفة هذه!! وأى ذكرى!! ودعنى أمسك القلم حبسا وأرده كبحا لثلا يقنع ويسفه فى نعت صاحب هذا التشبيه وصانع ذلك التعبير.

وتواصل الدكتورة بنت الشاطى فى كتابها «قيم جديدة للأدب العربى» (١٩٦١) منهج الخولى هنا فى الإشادة بالمعرى والأزراء بالمتنبى.

كان منطلق الخولى هو كلمته التى غدت الآن ذائعة مشهورة، حتى إنها كثيرا ما تتداول دون أن يدرك مستخدموها أنه صاحب الفضل فى نحتها: أول التجديد قتل القديم بحثا وفهما ودراسة. وكان أول من يأخذ نفسه بهذا المطلب الصارم قبل أن يأخذ به غيره من الدارسين والمنقودين والطلاب. وقد تكونت لديه -

أدب ووقف



E. Khalifa
Khalifa
2008

بحكم المعاشة والخبرة والدربة - الفريزة الصائبة التي تهديه إلى وضع يده على البذور النابضة بالحياة في نباتات التراث المتكاثفة، وإلى تلمس الجمرات المتقدة بنار الحيوية تحت أكدهاس الرماد التي راكمتها الزمن. وحين كان يتناول نصاً أو شخصية تراثية - الجاحظ مثلاً - كان يضع نصب عينيه دائماً - ولو لم يقل ذلك صراحة - هذا السؤال: أفي هذا ما يمكن أن ينفع الحاضر أو يفتح وعوداً على المستقبل؟ فإن كان الجواب بالإيجاب عمد إلى تفضح النص وتقليبه على كافة جوانبه والتمييز بين الجوهرى والعارض فيه.

وإن كان الجواب بالسلب أبان عن نواحي قصوره، بل مواته، وولاه كشحه غير نادم ولا آسف. لا عجب أن كتب الدكتور لويس عوض على صفحات الأهرام تحت عنوان "فقيه كبير، في الحادى عشر من مارس ١٩٦٦، ينعى الخولى بعد يومين من رحيله في التاسع من ذلك الشهر:

«عرفته لأول مرة منذ خمس وعشرين سنة، وكان استاذاً كبيراً وكنت مدرساً صغيراً... وما وقعت عيني على أمين الخولى قط، إلا وضافت بمخيلتي صور الخالدين من فقهاء الكوفة والبصرة وقاهرة المعز لدين الله. كان مجادلاً لا باللفظ والنبرة ولكن بالفكر والمنطق والعلم الغزير. كل من جلس بين يديه يتلقى العلم عليه ارتبط به ارتباط المسحور بالساحر.. من عرفه لا يمكن أن ينساه.. لا تعلمه وقوة عقله فحسب، ولكن لأن شباب فكره أثبت لجيلنا أن القديم يمكن أن يتجدد بماء الحياة فيطاول أحدث الحديث.

وفيما بين أمين الخولى وعبد الرحمن بدوى جرت مياه كثيرة تحت الجسر، وظهر مفكرون مجددون من طراز زكى نجيب محمود وخالد محمد خالد وزكريا إبراهيم وحسن حنفى، ولكنى أتوقف هنا وقفة قصيرة عند بدوى الذى ربما كان - إلى جانب زكى نجيب محمود - أهم شخصية فلسفية فى حقنا الفكرى فى القرن العشرين، بعد جيل مصطفى عبد الرزاق وأحمد لطفى السيد ويوسف كرم واضرابهم.

يقترب اسم بدوى - فى مرحلتيه الباكرة والوسطى بخاصة - بأعلام الفلسفة اليونانية والفكر الجرمانى والفلسفة الوجودية وترجماته لأعمال عد دمن أدباء الغرب كجوته وفوكيه وبيرون وسرفنتس وإيشندورف. وهذا حق بطبيعة الحال، ولكنه حق ناقص، ينبغى أن يكمل بالقول إن اهتمامه بالفلسفة الإسلامية، تحقيقاً وترجمة وكتابة، لم يكن يقل عن ذلك مدى، لا كمأ ولا كيفاً، فدراساته الإسلامية وكتبه عن أبى يزيد البسطامى ورابعة العدوية والتوحيدى ومسكويه وابن سينا والمبشر بن فاتك وغيرهم تشغل آلاف الصفحات، وتفيد من جهود المستشرقين وتضيف إليها من اجتهاده

أدب وفتد

الخاص، لن يتسع الحيز المتاح لى للحديث عن إعادته النظر فى بعض الشخصيات القلقة فى الإسلام كسلمان الفارسى والحلاج والسهرودى المقتول ولا عن أبحاثه عن تاريخ الإلحاد فى الإسلام - على أهمية هذه الأعمال الريادية التى ولجت أرضا محرمة أو على الأقل مغيبة - وإنما سأتوقف عند مثل واحد وحسب هو ما كتبه عن أبى حيان التوحيدى فى مقدمة كتاب، الإشارات الإلهية، وقد أعيد نشرها حديثا فى مجلة، أدب ونقد، (عدد يوليو ١٩٩٤) تحت عنوان، نطق حزنان منقطعا..

يصف بدوى التوحيدى بأنه أديب وجودى فى القرن الرابع الهجرى، ويقارنه بالروائى التشيكي كافكا صاحب مقولة، الكتابة ضرب من الصلاة، من حيث حس الاغتراب، ونشدان التميز والخروج على الأعراف الشائعة بين جمهرة الناس، والتمرد على المواضع الاجتماعية، وكرهه التكرار. ويرى بدوى وجها للشبه بين التوحيدى ووجودى آخرذى نزعته دينية هو الفيلسوف والأديب الفرنسى جابريل مارسيل، وإن كان التوحيدى يذهب إلى أبعد منه وينتهى إلى نوع من تصوف الاتحاد بالذات الإلهية العليا. ويرى بدوى شيها بين ما فعله التوحيدى من إحراق كتبه وغسلها بالماء فى آخر عمره وما أمر به كافكا من عدم نشر ما خلفه من كتب بل رغب إلى صديقه ماكس برود أن يقضى عليها.

ويشبههما فى هذا الصنيع رنيو لما أن أحرق، فيما يقال، كل طبعة كتابه، فصل فى الجحيم.. ومن الملامح الوجودية فى كتاب، الإشارات الإلهية، تعبير عن شخصية مؤلفة وتجارية الحية وأحواله النفسية على نحو يبرز فيه الجانب الشخصى وهو أقرب إلى داود فى مزاميره منه إلى أيوب فى تجديفاته.

وفى اعتقاده أن مقدمة بدوى هذه كانت إشارة البدء التى أطلقت تيارا من الاهتمام بالتوحيدى فى السنوات التالية، وهو ما يتبدى فى كتاب زكريا إبراهيم عنه، ومختارات جمال الغيطانى من أعماله، وعدد خاص من مجلة، فصول، أصدره جابر عصفور فى الغية التوحيدى عام ١٩٩٤. وقبل ذلك هناك مختارات أدونيس العظيم من كتاب، الإشارات الإلهية، تحت عنوان، الماضى المعاصر، وعنوان آخر هو، غربة أطيب من الوطن، وقد نشرها فى عدد ربيع ١٩٦٣ من مجلة، أدب، البيروتية. ويقدم أدونيس لمختاراته بهذه الكلمات الملهمة:

«فى إحراق كتبه رمز مزدوج يضئ لنا، من جهة، حياته الشخصية، ومن جهة ثانية، تجربته الروحية. عاش حياته فى فقر وحرمان وإنزواء. عاشها فى غربة بين الآخرين، وعنهم. غربة الحياة رمز وعلامة لغربة الروح. كان يرى فى الأحداث الشخصية التى يواجهها إشارة لأحداث الوجود: فى اللحظة يشاهد

الأبدية، وفي الجزئى الكلى الشامل. ومن ثم كان الحدث الذى قد يعتبره البعض تافها يصير عنده أعظم الأحداث وأشدّها خطورة، شأنه فى ذلك شأن ذوى الحساسية الخارقة الذين يتصبون شخصهم ويصقلونه مرآة للوجود.

هكذا عاش أبو حيان التوحيدى شعور الاقتلاع فى عالم عدو - عالم القهر والضييق. ولم يكن هذا الشعور جامداً، وإنما كان تياراً يعلو على ذاته ويتجدد فى صيرورة لا تهدأ. فهو لا يشعر بغريبته عن الوطن فحسب، بل إن الغربة ذاتها التى اتخذها وطناً ثانياً له لا تكفيه ولا تملأ كيانه. فهو غريب حتى عن الغربة: لا طاقة به على الاستيطان، يقول: ذلك إن الغريب الحق هو الدائم الغربة، هو الذى تكون غريبته فى حركة دائمة.

يضرب أمين الخولى وعبد الرحمن بدوى - كل فى دربه الخاص - مثلاً لنفخ الحياة فى التراث ويعث جمراته الخامدة ورؤيته من منظور معاصر، بحيث يعدل الحاضر من نسب الماضى بقدر ما يوجه الماضى مسار الحاضر. فى هذه العملية من التفاعل المستمر أو التناص بين ماضٍ وحاضر تتكشف الأواصر بين خبرات الإنسان على تباعد الأزمنة والأمكنة واللغات، وتتوثق العلاقة بين الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية، ويغدو التراث قوة دافعة إلى الإمام وليس عقبة مانعة أو حجراً معلقاً بالأعناق يرغمها على الالتفات إلى الوراء ويحول بينها وبين استكشاف مناطق جديدة من الخبرة الفكرية والتجربة الحية المعيشة. الخولى وبدوى، بهذا المعنى، قوتان من قوى التطور وحركة فى اتجاه المستقبل، وتوكيد للهوية الثقافية العربية - دون ديماجوجية ولا شعارات - فى معترك

■ الثقافات

أدب و نقد

الريف المصرى والأسئلة الحائرة بين التنمية وفنون الأجران

د. سيد الإمام

ولم أجد من الأصدقاء إلا الهمس أو النوايا بالتعليق أو التعقيب المنشور، وظل كل أولئك مؤجلاً إلى ما شاء الله، رغم أنى تعرضت لمشروع يلقي بظلاله على عشر سنوات قادمة، إن لم يكن أكثر، ويهدر فى حالة استمرار تنفيذها آلاف الملايين، ولكن يبدو أننا لم نعد نبالى بالمستقبل ولا بملايين تضيق أو تتبدد فيما لا طائل تحته، أو تنهب من الثروة القومية، إلى أن يقضى فيها الله أمراً مفعولاً.

غير أن الأستاذ أحمد إسماعيل الذى حاز براءة اختراع المشروع تمخض- بعد صمته الطويل- وهز قلمه فى العدد الثانى والعشرين، ليتصيد من المقالة، بشكل لا يخلو من تهكم- إن لم يكن هو التهكم عينه- كلمة "بلغنى"، معتبراً أنها تكشف لا عن منهج جديد فى النقد فقط، بل وعن نظرية، يستهول- ويا للغيرة على الحياة النقدية العفيفة!!- أن يفتتت بها أستاذ متخصص على مشروعه، ويقدمه مبتسراً إلى المسرحيين فى مصر والوطن العربى، وربما ظن أنه تحين نقطة ضعف فى المقال ينفذ منها إلى مقتلى وفرجة الخلق قهقهة

بعد أن
نشرت "مسرحنا
مقالتي"
بعنوان "مسرح
الجرن والأزمة
المستعارة"، في
عددتها التاسع
عشر، توقعت
أن تثير ردود
أفعال عديدة
سواء أكانت
متوافقة أو
متعارضة، ولكن
طال الانتظار.

• هذا المقال يعبر عن وجهة نظر صاحبه، لا عن وجه نظر المجلة، وصفحات أادب ونقد، مفتوحة لأي رد أو تعليق أو توضيح أو كشف للجانب الآخر من الحقيقة.

(ح.س.)

أدب ونقد

على الناقد والمخرج السابق، الذي سمح له الزمن الرديء بأن "يتأستد" على عباد الله في الأكاديمية، وليس في جعبته غير منهج "بلغنى"!!، ولعله يعلم- وإن كنت أشك الآن- أن هذه الكلمة لا يمكن أن تعبر عن منهج، ولا عن نظرية نقدية أو اتجاه في البحث العلمي، ولكنها تعبر في كل الأحوال عن أداة مشروعة في استقاء الآراء والمعلومات واستيفائها من مصدرها الحي، وتسمى في مستوى البحث "المقابلة الشخصية" وفي الصحافة تسمى بـ"المصدر" الذي يتعين أن يحتفظ الصحفي بسريته، ما لم يأذن له المصدر نفسه بالتنويه إليه.

ولكن بعيدا عن تهكم صديقنا الشاطر "أحمد إسماعيل"، وكى لا تتحول قضية هامة وموضوعية" إلى خلاف شخصي، أو حسبة تافهة بين كتل اجتماعية ذات مصالح متناقضة متباينة، يظن أطرافها أنهم قادرون على اقتياد الناس من أنوفهم وتوظيفهم بلا وعى منهم لحسابهم، في أروقة الهيكل الإداري بهيئة قصور الثقافة، فقد كنت حريصاً منذ البدء- سداً للذرائع المتهافئة- أن أكتب وبين يدي أوراق المشروع التي مهرها صديقنا بتوقيعه وتاريخ أول ديسمبره ٢٠٠٠، أي بعد أقل من ثلاثة شهور من حريق بنى سويب المؤسف، الذي أدى إلى استبدال قيادة هيئة قصور الثقافة بقيادة د. أحمد نوار.

وإذا كان الأستاذ الغيور على القضايا المصرية "من على قراء رده بتصحيح ما صوره لهم بأنه معلومات مغلوطة سقتها لهم من جلسات النسيمة، فإننى أؤكد صحة المعلومات الأساسية التي سقتها حول "مسرح الجرن"، من واقع أوراق المشروع نفسها، وإن تكن الأوراق تنضح- بالطبع- بتفصيلات عديدة، تضيف إلى الفكرة الجوهرية ولا تنتقص منها أو تغيرها أو تعيد تقييمها. وبداية فعلى أوراق المشروع تأشيرة للدكتور "نوار" للجهات المعنية تفتح الباب لاتخاذ إجراءات التنفيذ بالتنسيق مع مقدمها بوصفه صاحب الفكرة، هكذا دون حاجة لتندر جديد. وأيا كان من أمر، فمن البديهي أن الاعتراف بنسبة فكرة لشخص- كائننا من كان- لا يلزم أحداً بحكم قيمة على الفكرة نفسها، يمنعا بالتبعية من النقد، ومن المراجعة والتفنيد لاسيما إذا اتصلت بالأشكال الثقافية، وتأثيراتها المحتملة، بما تستند إليه من تقاليد متوارثة. ويبدو أن شيئا من المراجعة إن لم يكن التأنى وإتاحة الفرصة لالتقاط الأنفاس مع تداعيات الحريق، صادف أوراق "أحمد إسماعيل"، وجعلها تتعثر في أروقة الهيئة وعلى مكاتب المسؤولين فيها، ريثما يحلو شفرتها الخبيثة، مما أفسد توقيتات المراحل المأمولة فيها من ناحية، وجعله يشعر بأن ثمة جبهة معادية له،

أ. د. ونقد

تتحين الفرص المواثية لشن حملات دعائية مضادة.

ولكن بصرف النظر عن طبيعة المراجعات التي أمت بالمشروع، والأسباب الفعلية لتعثره طوال عامين تقريبا، فإن أوراقه- ولا يعينى من قريب أو بعيد أى جبهة تفيد من رأى- تنضح بالمفاهيم الملتبسة والغامضة حول الأدوات والمنهج والتأسيس النظرى، ولا تكاد تخفى الالتباس والغموض وراء رنين العبارات الضخمة التى توشك أن تضعنا بإزاء مفكر ومخطط ثقافى طويل الباع عميق الخبرة فى مجال التنمية الثقافية، وإذا تحلى بتواضع تجربته وثقافته، استند- فيما ورد فى خطابه لرئيس الهيئة- لبحوث ودراسات علماء ومفكرين مصريين عظام يتعلم منهم بشكل دائم.

وبالرغم من ذلك فالمشروع يخلو إلا من ثلاثة اقتباسات معدودات مجهولة المرجع، أولهما لـ"عبد الحميد حواس" عن تعريف الثقافة فإذا هى تتطابق مع مفهوم الفولكلور، وثانيهما للدكتور "مصطفى سوياف" عن الدور الذى تلعبه الثقافة فى تأكيد "إحساس الجدارة بأنفسنا"، والثالثة للدكتور "أحمد زويل" عن تنمية أساليب العمل الجماعى التى نفتقدها كثيرا رغم أهميتها.

إن المشروع يحمل عنوان "التنمية الثقافية والفنية للريف المصرى" و"المسرح المفتوحة"، ولكنه أعلن فى "مسرحننا" التى تصدر عن الهيئة التى تبنته، بوصفه مشروع "مسرح الجرن"، الأمر الذى جعلنى أتعرض له من هذه الزاوية، ومن ناحية أخرى وضعه بين فعاليات المؤتمر العلمى للمسرح فى الأقاليم فى دورته الثانية التى شهدتها مدينة المنيا فى الفترة من ١٢/١٦/٢٠٠٧ ليحظى بمناقشة المسرحيين المعنيين به على نطاق واسع، غير أن الفارق بين العنوانين أثار عدیدا من التساؤلات الرنيكة والمفعمة بالدلالة- فى الوقت نفسه- على ما جرى فى الحجرات المخلقة والأروقة، مما سأتعرض له فى حينه.

أولاً: أهداف منتقضة، وأدوار يديلة.

يتقدم المشروع تحت مجموعة من العناوين اللافتة تنطوى على عبارات مثيرة- فى الحقيقة- فمن عبارات عن مراحل تنفيذ متوازية ومنفردة، إلى أخرى عن بروتوكول تعاون بين الهيئة ووزارة التربية والتعليم، لتقسيم العمل وتوزيع الأدوار وتكاملها، باتجاه أهداف استراتيجية لا تخلو من طموح إلى أشكال فنية وأدبية قادرة على إعادة صياغة عقل ووجدان المواطن المصرى، والقيام- فى الوقت نفسه- بفزوة **أدب ونقد** مضادة للثقافة العالمية أو على الأقل منازعتها دوائر النفوذ والهيمنة

فى المحافل الدولية... الخ. وربما شكلت هذه التعبيرات مصادفة ذهبية صلبة توحى بأنها تنطوى على أمر جلل، وطرح لا يأتيه الباطل من بين يديه، يمنح هيئة قصور الثقافة برمتها طوق نجاة ودورا مفقودا فى بنية المجتمع والثقافة المعاصرة، فإن لقى المشروع يعد ذلك معارضة ونية تفنيد، فلن يكون هذا أو ذاك إلا من خندق الأعداء والمتآمرين معهم، والذين عميت أبصارهم وقلوبهم بالحق والغلل.

ولكن ما أكثر الذين ينخدعون فى ذكريات الطفولة حينما يستردونها أمام الأحفاد مقرونة بنزعة الدفع للامتثال، أو ينخدعون فى عبارات عالية الرنين فيتثيبون منها، لاسيما إن طنطن بها مثقفو القرى قراء الجرائد أمام البسطاء، فهؤلاء أنفسهم طالما خدعتهم "شربة الشيخ محمود" التى تجد سوقا رائجا لها فى الموالد، وظنوا أنها تعالج الأدواء المستعصية التى يحار فيها جهابذة الأطباء.

أن يكشف فى المشروع عن مصادفة من الجير هشة تحمى حيوانا رخوا هلامى الشكل يترزين بالجمال الإنشائية المطاطة، ويرفل فى عباءة منهج مؤجل، بينما تتمدد أقدامه فى إدارات الأنشطة الثقافية والفنية بوزارة التربية والتعليم، وفى كل أروقة الهيئة وإداراتها المركزية والفرعية، مقتحما مياهم الإقليمية فأرضا عليهم الوصاية الصريحة حينما والمقنعة غالباً، بأدوار بديلة لآليات عمل أنسيت أو أهملت لأسباب مجهولة، مثل مركز إعداد الرواد، أو حصص الأنشطة بالمدارس وما تقتضيه من مشرفين متخصصين. ولكن الدور البديل لكل هؤلاء لا يعدو فى النهاية إلا تكوين "وكيل فنانين مدرب"، بصفته مشرفاً على حفلات منوعات فنية تعمل على إشاعة البهجة- كما جاء فى ص ٣- فى القرية والإمتاع الفنى والجمالى، باعتبارهما عوامل أساسية لتجديد الروح والحث على التفاوض ضد الإحباط، والتشجيع بديلاً عن تثبيط الهمم.

ربما كانت هذه النتيجة صادمة، إلا أنها- وبكل أسف- حقيقية، ولا تتولد بصورة اعتباطية، أو عن تأويل مفرط يجاوز النص والاستمساك به، فهى بمثابة التداوى الملموس لما اعتبره المشروع نشاطاً تأسيسياً أو نموذجاً مبدئياً للعمل السنوى الذى يستغرق افتراضاً الشهور الست الأولى من العام، ولمدة عشرة أعوام حتى يغطى النموذج نفسه مائتين وخمسين قرية، بواقع خمس وعشرين قرية فى العام. وفى ص٦ "يتحدث عن اختيار وإعداد وتدريب الكوادر اللازمة بصفقتهم مشرفين، وفى ص٧ "يقترح معايير الاختيار فى الاستعداد والكفاءة والخلفية الدراسية والثقافية، والانتماء إلى القرية التى سيسرف على العمل فيها، دون اشتراط أن يكون الكادر من العاملين بالجهاز الحكومى، وأن يتم الاختيار بلجنة تضم عالم نفس

أدب و نقد

إبداعياً ومخرجاً مسرحياً ومتخصصاً فى الثقافة الشعبية. ويخضع الكادر بعد ذلك لدورة تدريبية محددة المدة بشهر كامل- ويا للدقة فى التخطيط- كل أسبوعين منه متصلاً، دون نسيان ليومين إجازة فقط، ووضع ميزانية الدورة واعتمادها، ولكن النسيان والتأجيل لبرنامج الدورة الذى يؤهل الكادر للاضطلاع بمهام محددة، فذلك بحسب التساهيل، وربما احتاج مشروعاً آخر ودورة تسجيل جديدة لحقوق الملكية^١.

ومن ناحية أخرى فإن هذه الكوادر، ستكون هيكل إدارياً هرمياً متكامل من منشطين قري، يراس كل خمس منهم مشرف محلى، وفوق هؤلاء وأولئك المشرف العام على المشروع الذى هو بالطبع "أحمد إسماعيل" نفسه العليم بأسراره وأهدافه الغامضة. إن هذا الهيكل- ويشكل يعيد للذهن إدارة "بئر القمح" فى نص "على سالم" الشهير- يعمل فى اتجاهين، أولهما فى المدارس الإعدادية، دون تحديد واضح لعمله وحدوده، وثانيهما فى القرى والنجوع بهدف (ص٨)، التفاعل مع الثقافة الشعبية والأدبية والفنية بالقرية، إذ تصور (ص٤)، أن تحقيق التنمية الثقافية عند الشباب بتنشيط الثقافة الشعبية بالقرية، وإتاحة الفرصة بشكل منظم ليقدم أصحاب المواهب الشعبية والفنانين الشعبيين وفرق الإنشاد الدينى.. الخ، أعمالهم على مدار العام، والواقع أن هنا فقط يتضح العمل الوحيد والممكن- فى الوقت نفسه- لهذا الفريق من المشرفين، بما يجعلهم وكلاء فنانين شعبيين، فيضمون رزقهم طوال العام، إذ يقومون بوضع برامج متنوعة من الفقرات الشعبية، وينظمون لها حفلات "ستين ليلة عرض على الأقل فى السنة المالية" (ص٩)، بوصفها- يا للهول!!- عائداً ثقافياً كبيراً قابلاً للتداول بين قرى مختلف المحافظات، ويدعو وزارة الثقافة بأجهزتها وأجهزة غيرها من وزارات الدولة- مثل هيئة قصور الثقافة بمكتب رئيسها وإدارة مهرجاناتها وعلاقتها العامة، والمجلس الأعلى للثقافة بضيوفه، والعلاقات الثقافية، وهيئة تنشيط السياحة، والمحليات- لدعم هذه الفقرات مادياً ومعنوياً وترهيقاً لتمثيل مصر فى المحافل الدولية.

ويصرف النظر عن اللغو الذى ينفخ فى تداعيات هذه الحفلات على طريقة شربة الشيخ محمود،

وعن الدور الغامض الذى سيلعبه المشرفون فى المدارس الإعدادية ويتطلب إبرام بروتوكول تعاون مع وزارة التربية والتعليم، فأكبر الظن أن الهيئة العامة لقصور الثقافة لم تكن بحاجة إلى من ينهبها لدورها فى اكتشاف المواهب المحلية، ومفردات وأشكال الثقافة الشعبية مادياً كانت أو معنوية، حتى أنشئت إدارة "أطلس أدب ووقد" الفولكلورى، والى من يقترح إنشاء هيكل إدارى بين إدارتها أو فوقها

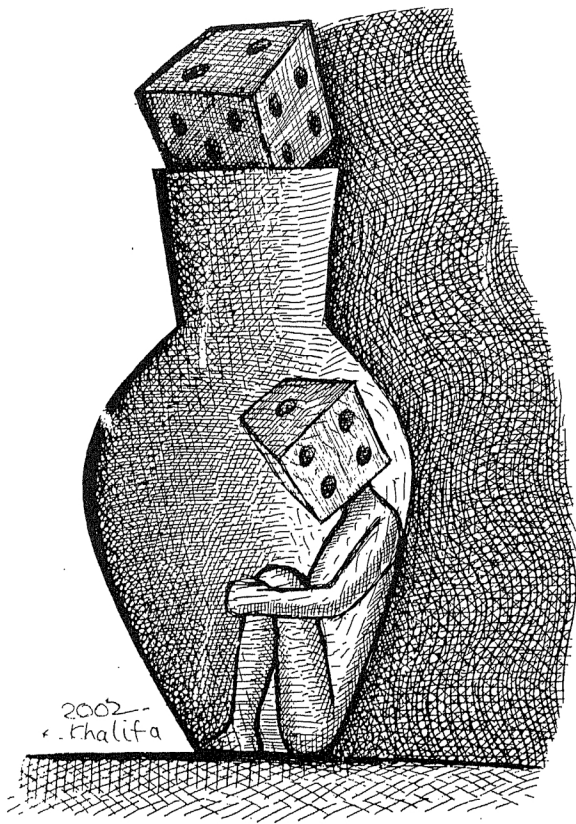
ليضطلع به، فقد كان كل أولئك فى ذهن "د. عكاشة" وهو يحول إدارة الثقافة الحرة إلى إدارة مركزية للثقافة الجماهيرية فى منتصف ستينيات القرن الماضى، وطرحه فى بنية عملها الوظيفية، فى سياق أيديولوجية القومية السائدة وقتئذ ملتزمة بالحديث عن الخصوصيات الثقافية، وبحيث تتحول القرية والنجع فى الريف المصرى- من ناحية أخرى- إلى بيئات منتجة للثقافة، لا مستهلكة لما ينقل إليها من العاصمة. ولكن ربما كانت الكوادر الحالية فى إدارات وأفرع الهيئة، غير قادرة على الاضطلاع بدورها إلا بطرق روتينية تفتقر إلى الوعى المتنامى بمتغيرات الواقع وأفاقه الأيديولوجية، بمثل ما تفتقر إلى الحماسة وتطوير الأداء، بعد أن أوصد مركز إعداد الرواد فى وجهها، وقد كان آلية إعداد وتدريب وإعادة تأهيل للدور الوظيفى، فتخلق غياب موات يدعو من يشغله، مما دعا "أحمد إسماعيل"، لأن يصول ويجول فيه على الجواد القديم المهمل، شاهرا سيف التطوير الذى جعل من "رائد العمل الثقافى فى الأقاليم"، مجرد وكيل فنانيين شعبين!!.

ثانياً، طرح متهافت بالتحصين الإدارى

فى جلسة المؤتمر المشار إليه، التى خصصت لمناقشة المشروع، وربما نتيجة الاضطراب الذى ألم بصاحب المشروع، لتعرضه المفاجئ للمناقشة العلنية لأول مرة، حاول- من بين محاولات عديدة أخرى- أن يحصن المشروع إدارياً وفى حضور د.نوار نفسه، ولكن لم يكن عرضه هشاً ومتهافتاً فحسب، بل تنصل من مسئوليته المباشرة عن المشروع، وادعاء ملكيته الفكرية، زاعماً أنه مشروع الهيئة، ومشروع د.نوار نفسه، الذى دعاه إليه فور توليه مسئولية الهيئة عقب حادث بنى سويف، وكأنه لم يكن له من فضل إلا صياغة أفكار الرجل ووضعها فى شكل مشروع، وقد استغرق بعد ذلك فى رصد الخطوات والمراحل والقرارات الإدارية التى مربها، حتى خرج إلى النور، ومن بين هذه المراحل اضطرابه لأن يخضع- من قبيل الديمقراطية- لاقتراح أغلبية أعضاء مجلس إدارة الهيئة، بتغيير اسم المشروع من "التنمية الثقافية والفنية للريف" إلى "مسرح الجرن"، مطالباً المؤتمرين- فى الوقت نفسه- ألا يولوا اهتماماً كبيراً للعنوان أو دلالاته الممكنة، مؤكداً أن المشروع رغم تغير اسمه لم يزل مشروع تنمية لا مسرح!!.

ولكن عرض المشروع على هذا النحو، استفز- فى الحقيقة- ذاكرة الحضور التاريخية سواء فى جانبها الشخصى أو جانبها العام المتصل بالوعى بالهيئة وفعاليتها وتجاربها المطردة المتنوعة فى حقل التنمية والإنتاج المسرحى

أدب ووقت



2002
khalifa

فى الأقاليم منذ كانت إدارة مركزية للثقافة الجماهيرية، مثلما استفز عقولهم لكشف العلاقة بين عنوان المشروع وطبيعته المفترضة بما يناط به من وظائف وأهداف ويستدعيه من مجالات وآليات عمل، فهذه العلاقة لا يمكن أن تكون اعتباطية وعشوائية خالية من الارتباط العضوى والدلالة وثيقة الصلة. وإنهال- بطبيعة الحال- هجوم على المحورين معاً، دون مبالاة بما تحصن خلفه المشروع، من قرارات ومراحل إدارية والتصاق برئيس الهيئة، ومن العسير- لأى عاقل- أن يعتبر الهجوم مرتباً أو وليد مؤامرة مبيتة تداعت فى إثرها الأصوات من كل فج ولون وخبرة ممكنة، إلا إذا اعتبرنا- فى الوقت نفسه- أن التاريخ أمكن اغتياله وقبره، والذاكرة أمكن محوها، والعقل أمكن تفريره من المنطق، والناس أمكن- على اختلاف مكانتها وثقافتها، وبرغم إرادتها- اقتيادها من أنوفها لتصطف ضد تنمية الريف ثقافياً وفنياً، ولم يتردد فى السياق نفسه، أحد وكلاء الوزارة ورئيس أحد الأقاليم الثقافية وعضو فى مجلس إدارة الهيئة، عن إبداء معارضته العلنية للمشروع، خارجاً بها- وربما لأول مرة- من الحجرات المغلقة.

ومن ناحية أخرى اعترف أحمد إسماعيل"، بإزاء ما ناله المشروع من تنفيذ وتحليل، كما اعترف "د.نوار"، أن المشروع سيؤدى- فيما يؤدى إليه- إلى إفراز هيكل إدارى خاص به، يتقاطع مع عمل عديد من الإدارات فى الهيئة مثل إدارة ثقافة القرية، والثقافة العامة، والحرف البيئية وأندية الأدب.. الخ، وفى وزارة التربية والتعليم مثل إدارة التربية المسرحية والأنشطة الفنية الأخرى، مما يثير قطعاً المشكلات ويستفز المتناقضات بينها خلال سير العمل اليومى، وقد اعترف أحد المشرفين فى المشروع- فى السياق نفسه- بما يلقاه من عنت المدرسين وسيطرتهم على الطلاب وسؤالهم عن حدود دوره وجدواه. ولكن تصور المشرف العام" ورئيس الهيئة، أن هذا التقاطع الحتمى يمكن تدارك آثاره بألية التنسيق والتوجيهات الفوقية به، إلا أن هذا التصور- فى تقديرى- مفارق للواقع، فالتنسيق ينشأ بين أدوار مختلفة ومتنوعة، ويقصد إلى خلق ضرب من التكامل بينها فى ضوء استراتيجية واحدة، أما إذا توحدت الأدوار والوظائف بين جهتين أو إدارتين، فلا تنسيق منطقياً، والصراع يبقى أنثذ صراع وجود لا حدود واختصاصات، وينتهى حتماً لنفى أحد الإدارتين أو تجميدها لحساب الإدارة الأخرى، وهو العبث بعينه لا التنسيق.

أدب و نقد
ثالثاً، تناقضات بنيوية وتآمر مزعوم
وأنواقع أن المشروع لا يفجر فقط صراع وجود بين إدارته المفترضة

وإدارات أخرى قائمة، بل ينطوى على تناقضات عديدة ومساحات خالية فى بنيته، سواء فى مستوى العلاقة بينه وبين القوى الفاعلة فيه، أو مستوى العلاقة بين أهدافه المعلنة ووسائل التحقيق، وما يكمن وراءها من أفكار هشة، وأساس نظرى متهاافت. فمن ناحية حاول أحمد إسماعيل أن ينضى أى صلة بين مشروعه والمسرح، مؤكداً انتماءه لخطط التنمية الثقافية والفنية فى الريف، وهو ما حاول تأكيده فى أوراق المشروع "ص"، إذ يقول رغم ركافة العبارة: نحن لا نقدم فى هذا المستوى الأولى مسرحاً لذلك سعينا بأن يكون العنوان بعيداً عن كلمة مسرح حتى لا يرتبط المشروع بمفهوم المسرح التقليدى، فذلك يدخلنا فى موضوع آخر بعيد عن مفهوم التنمية الذى نقصده، كما يدخلنا فى مشكلات تقنية ومنهجية، ولكن صفة "أحمد" -على مستوى آخر- كمخرج مسرحى، وصفة من اختارهم لمعاونته فى المشروع أيضاً، أفسدت محاولته أمام الحضور، كما سبق وأن أفسدت صورة المشروع فى عين مجلس إدارة الهيئة وقياداتها، فهذا المجلس هو الذى استبدل "مسرح الجرن" بالعنوان الذى قدمه أحمد، لتستقيم فى ذهنه العلاقة بين المشروع وهوية صاحبه ومعاونه المختارين، فلا خبرة ولا تأهيل علمى مناسب حاضراً أو مؤجلاً، ولا معرفة لأى منهم بمسائل التنمية وإشكالاتها الفنية والتربوية المعقدة، ولا أظن أن النوايا الطيبة تفيد فى هذا السياق إلا كما تفيد خبرة المريض فى تحويله إلى طبيب، وتفيد الفهولة -بين الشعوب المتخلفة- فى ادعاء المعرفة بأى مجال وكل مجال تتفتح عليه "لقمة العيش" وإمكانية تصيد الأموال الطائفة فى الهواء.

غير أن أسباب نفي العلاقة بين المشروع والمسرح، تتكشف فى الحقيقة من سياق آخر يمتد فى العلاقة بين أحمد والإدارة العامة للمسرح فى هيئة قصور الثقافة، ففى خضم المؤتمر وما شهدته من صخب وجدل حول المشروع، تبين أنه -أى أحمد- سبق وأن تقدم للأستاذ سامى طه "مدير عام الإدارة حتى حادثة بنى سويف، بمشروع حدد تكلفته بنصف مليون جنية، تحت اسم "مسرح الجرن"، ويقضى بأن تتاح الفرصة للفرقة التى أنشأها فى قريته "هبرا بخوم" فى المنوفية، لأن تعمل طوال العام، وتتنقل من ناحية أخرى بأعمالها وفنانيها الشعبيين، للعرض فى قرى أخرى، إلا أن المشروع رفضه سامى طه كما رفضه الأستاذ مصطفى المعاز وكيل الوزارة للشئون الفنية وقتئذ، سواء لتكلفته العالية من بين ميزانية الإدارة، أو لما فيه من استئثار الفرقة بمزايا لا تتمتع بها -بالتأكيد- فرق أخرى، مما قد يثير لغطاً لا موجب له ولا مبرر. ولكن أعاد أحمد طرح المشروع بصيغة أخرى على د. محمود نسيم بعد ولايته على الإدارة نفسها، عقب حريق بنى سويف، وفى هذه المرة بتكلفة تصل

أدب ووقف

إلى ثلاثة عشر مليون جنيهه، متضمنا العمل في المدارس الإعدادية، وتعميم تجربة "شبرا بخوم" على مستوى قرى المحافظات، إلا أن "محمودا" رفض هذا المشروع مثلما رفضه في صورته المصغرة سابقه، وعلى هذا النحو تولد الشعور عنده بعداء إدارة المسرح له، واستعدادها لإلتأمر عليه وعرقلة طموحه من ناحية، ورؤيته- من ناحية أخرى- لتسييد تجربته الفريدة والرائدة في قريته- من وجهة نظره الذاتية- وتعميمها على البلاد.

وفي ضوء هذا الشعور الذاتي بالعداء، كان لابد أن يخرج مشروعاته من قبضة إدارة المسرح، ووجد المخرج في لعبة تغيير العناوين وتبديل البطاقات على المشروع، دون أن يعي ما تسقطه فيه اللعبة من تناقضات بنوية، ومن تعرية لتمرّكه حول ذاته، وتوحد مع تجربة خاصة في قرية محددة أتاحت له دورا اجتماعيا في ظروف مواتية، فإذا به يود على مستوا آخر لو انتهز الفرص لتمجيد الدور وتوسيعه والإفادة منه واستثماره بسبل شتى لطرق الأبواب، وتوفير المخصصات اللازمة من المال العام. فالواقع أن المشروع الجديد، لم يكن إلا إعادة صياغة للحلم نفسه محاطة بهاجس رفض إدارة المسرح، ويتصور عداءها له، ومدعمة بالتبعية بالرغبة الملحة في الإفلات منها، فوضعتة الصياغة تحت شعار التنمية الثقافية للريف. ولكن لما كان التمرّك على الذات، لا يمكن تأجيله أو نفيه لحساب الموضوعية وشمول الرؤية واتساع نطاقها، فقد أطل "مسرح جرن شبرا بخوم" ثانية تحت اسم "المسارح المفتوحة" التي سيتم بناؤها باستعادة الأسلوب المعماري للراحل "حسن فتحى" (ص ٦)، وذلك فيما اعتبره المرحلة الثانية ذات العمل الاستراتيجى المطور (ص ٤)، والتي تتضح فيها العلاقة بين مفهوم التنمية المستعدة لأشكال الثقافة الشعبية والباحثة عنها من ناحية، والنشاط المسرحى من ناحية أخرى، بينما تبقى المدارس المختارة للعمل مجرد مقرات مؤقتة لحفلات منوعات من الفقرات الفنية ذات الصلة بالفنون الشعبية.

ولكن لما كانت تجربة "شبرا بخوم" مركزية في وعى "أحمد إسماعيل" بنفسه وبالعالم، فقد تصور أنها تجربة متكررة بشكل أو بآخر- على الأقل- فى خمسة مواقع، فمنح هذه التجارب أولوية فى مشروعه بوصفها التجارب "المتميزة بالقرى أو المدن الصغيرة" والتي يمكن اختيارها ودعوة القائمين عليها لتقديم مقترحاتهم بشأن تطويرها وميزانيته (ص ٦)، لكن- ويا للأسف- تبين للمنظر الكبير أن شيئا من هذه التجارب لا وجود له، ودعا- بكل براءة- المستمعين إليه فى عرضه على المؤتمر أن ينسوها، حرجا من أنهم لن يجدوا غير "شبرا بخوم" التى هو رائدها،

أدب و نقد

ودعاهم ثانية إلى قبول إنشاء هذه التجارب الاختبارية لإنشاء من العدم، برعاية مشرفيه المختارين.

والواقع أن تجربة "أحمد" في "شبرا بخوم" بصرف النظر عن أى تقييم لها، تتسم بعديد من شروط الخصوصية غير القابلة للتكرار، في مواقع أخرى إلا بالشروط نفسها، فهي قريته التي لم تنزل فيها عائلته وتمتد جذورها وعلاقاتها الاجتماعية والاقتصادية المكنية، مما يمنحه نفوذا فيها وعلى شبابها وصبية مدارسها، ويسهل عليه اجتذابهم لأنشطة فنية متنوعة في المسرح الذي لا يبعد عن "دواره" كثيرا، بل ويلتصق به التصاقا، ويكاد يجمع العاملون في المسرح بالمنوفية، على أن هذه القرية مغلقة على "أحمد"، ولا يستطيع أن يعمل فيها أحد سواه. وبالرغم من ذلك فقد تصور أن الشروط الخاصة يمكن أن تتحول في الواقع العيني- مثلما تحولت في أحلام الذات النرجسية- إلى شروط عامة وموضوعية، تمتد وتتشعب في مختلف القرى والنجوع والمدن الصغيرة، وتقيم شبكة تجارب متنوعة ومتماثلة- في الوقت نفسه- على مستوى الوطن بأسره، وترشح للاحتياجات نفسها والرؤى والممارسات، وتدفع به على مستوى آخر ليتبوأ كرسى الزعامة والريادة في خطط التنمية الثقافية للريف، مهيمنا على مقدرات وزارة التربية والتعليم، والهيئة العامة لقصور الثقافة، لكن لما كان المنهج "مضمرا" في تجربة ذاتية وخاصة فقد ظل غائبا عن المشروع يزيدُه غموضا.

رابعا: منهج غائب وأهداف هلامية

فمن البديهي في مواجهة المشكلات التي تقتضى حلا، والإشكاليات التي تستدعى رفع التناقض بين أطرافها، والأهداف التي تستنهض الهمم لبلوغها، أن يتساءل المرء عن هوية المنهج اللازم في المسافة بين الشقين، باعتبار أن المنهج هو نسق الأفكار الذي يربط بين المشكلة وحلها بنتائج محددة، ويوجه خطوات العمل، ويستدعى الأدوات والوسائل المناسبة، ويوفر الجهد فلا يتبدد فيما لا طائل تحته، ويمنع العشوائية والتخبط في اتخاذ القرارات التفصيلية والعملية. والمطالبة بالمنهج ليست تزييدا ولا ترفا يمكن الاستغناء عنه أو تأجيله، بينما يشكل ركنا أساسيا وجوهرا سواء في حالة غيابه أو حضوره في الحياة الفكرية، ويكمن في هوامش الاختلاف أو الاتفاق الصاخبة والهادنة بين الآراء، فلا تبدو وكأنها مزاجية مفرطة أو "طق حنك".

ولكن المنهج- فيما يعيننا الآن- يعتبر بمثابة الوعد المؤجل والغائب في **أدب وقد** الوقت نفسه عن مشروع أحمد إسماعيل للتنمية الثقافية في الريف

المصري، فالأوراق تشير "ص ٣" إلى "منهاج" في معاملة ثقافة القرية الأصلية، يرسخ للتعددية والنسبية ضد آفة أحادية التفكير والانغلاق ووهم امتلاك الحقيقة، ولكنه لا يبالي بتوضيح هذا المنهج. ويشير في الصفحة نفسها إلى تنمية القدرة الإبداعية لشباب القرية وفق منهج خاص في العمل، دون أن يبالي مرة أخرى بتوضيح هذا المنهج الذي سينعكس على حياة الشاب سواء أكان مبدعا أو غير مبدع، فيجعله مؤمنا بالعمل الجماعي والحوار الخلاق والبحث العلمي، متمتعا بالنوق الرفيع والأفق المفتوح، محترما للآخر متسامحا معه، والمشروع- من ناحية أخرى- يشير إلى تقديم أشكال فنية متميزة مستندة إلى التراث الشعبي- بطبيعة الحال- تستحق ميزانية التطوير (ص ٩)، أو تستطيع أن تقوى وتتطور بقدرتها على التفاعل مع ثقافة العصر (ص ٣)، لكن دون توضيح منهج هذا التطوير الطموح، أو حتى يضرب له مثلا قابلا للاختلاف معه أو الاتفاق عليه، ولو كان مثل المطرية والراقصة العصرية "مروى" في تطوير أغنية "أما نعيمة"!!.

وعلى هذا النحو لا تبدو الصلة بين تنشيط الثقافة الشعبية وتطويرها والأهداف التي أنيطت بهذا أو ذاك، غائبة المنهج فقط، بل مستبدله بعبارات إنشائية ونوايا طيبة مجانية في أحسن الأحوال. ولا يستطيع أحد إلا أن يدرك تحميل النشاط الفني أكثر مما يحتمل من وظائف ويحققه من أهداف لإعادة صياغة المواطن المصري في الريف أو في المدينة متمتعا بمثل هذه القيم وأنماط السلوك والاستجابة للواقع ومستجدات الأفكار في حياته اليومية، حريصا على الانتماء للوطن، تتطلب رؤى وتوجهات اقتصادية، وثيقة الصلة بالحياة السياسية والعمل الحزبي والخطابات الإعلامية، وأساليب ومناهج التدريس والتوجيه في مختلف المراحل التعليمية والتربوية، وتتطلب إعادة النظر على نحو مستمر في "المربي- المعلم" الذي يكون هو نفسه في حاجة لإعادة التربية.

ولما كان المنهج غائبا من زوايا المشروع، ومتروك للعشوائية والمبادرات الفردية في الممارسة، فقد صرح "سمير العدل" المخرج بالدقهلية وأحد المشرفين المختارين- أثناء المؤتمر- بأنه لا يعرف بالضبط ما يتجهون إليه ولا ما يرمى إليه المشروع برمته، وإن كان يعرف تأكيدا ما يقوم به في المدرسة الموكولة إليه وتبعد عن محل إقامته في عاصمة المحافظة بنحو عشرين كيلومترا، واتضح أنه لا يبحث عن تراث ولا يوصى الطلاب بجمع الحكايات الشعبية الخبيثة في صدور جداتهم وأمهاتهم مثلا، ولكنه عرف أن بالقرية عشرات من القصص شديدة الأنية تتصل

أدب و نقد

بعديد من شبابها ورجالها الذى فروا من ظروفهم الاقتصادية القاسية وغير الموازية، وغرقوا على سواحل إيطاليا واليونان، فراح يجمعها تمهيدا لدمجها فى مسرحية، يؤديها الطلبة والطالبات وأمهاتهن اللانى قبلن مده بتفصيلات الدوافع والأسباب وراء فعل الهروب من الوطن، بالرغم مما تحتشد به الصدور من مفردات وأشكال التراث الشعبى!! لقد كان "سمير" - على هذا النحو- صادقاً مع نفسه، مخلصاً لخبرته وما يحسن فعله وصنعه، بلا ادعاء أو زيف مكشوف تحت عناوين مغلوبة وأهداف هلامية.

٢- كلمة ختامية.

ولا يسعنى فى ختام التعليق إلا أن ادشش للملايين يمكن أن تراق ببساطة منهلة فى هذا المشروع، رغم ما ينطوى عليه من غياب المسح الميدانى لتنويعات القرى والنجوع المصرية، ومحدودية التجربة العملية التى يستلهمها، واغتيال متعمد لتاريخ مؤسسة مثل هيئة قصور الثقافة بما شهده من ممارسات متنوعة متفاوتة الحظوظ من النجاح فى الحقول الثقافية والفنية المختلفة، ولاسيما ذات الطبيعة الفولكلورية منها، ورغم ما يتمخض عنه من هيكل إدارى بديل أو مواز لإدارات قائمة، مجرد أنه يمنح دوراً لفرد دأب على البحث عنه وتعظيمه، ورغم أنه ينفخ فى الجدوى ما لا يمكنه تحقيقه من أهداف، وبمئلاً المسافة بين الآن والممكن فى المستقبل بالعبارات الإنشائية التى لا تخلو من ركافة.

فإذا كانت هيئة قصور الثقافة تستطيع أن تدبر أموالاً طائلة تنفقها، فأولى بها أن تنفقها على إحياء مركز إعداد الرواد- مثلاً- ووضع برامج تدريب واثقيف متوازنة ومنظمة لكوادرها فى الأفرع الإقليمية، بحيث تصبح مؤهلة وقادرة على الاضطلاع بأدوارها المختلفة المنوطة بها، وتدريب واثقيف كوادر الفنانين والفنيين الذين ينتجون أعمالاً باسمها، أو تعيين عناصر مؤهلة فى إدارة المسرح التى تعانى ندرة الكوادر بعد أن أحيل إلى المعاش من أجيل، وذهب فى حريق بنى سويف من ذهب "رحمهم الله جميعاً"، بدلاً من إتخامها بمئات الزائدين عن الحاجة ممن لا يعملون ولا نفع فيهم، إلا إرضاء المجاملات السافرة. وإذا كان لايد من إنشاءات وحفلات افتتاح لها، فهناك عشرات المسارح المغلقة لأسباب مختلفة وفى حاجة لتطوير وتجهيز بنيتها الأساسية ومنها ما يحتاج استكمال البناء منذ عشرات السنين مثل مسرح المنيا، وهناك مساحات مخصصة لبناء مسارح وبيوت ثقافة، ومهددة بسحب التخصيص فى شبين القناطر بالقليوبية مثلاً وفى بنى مزار بالمنيا، أو إننا بصدد أموال حائرة فى

أدب و فـ سوق الجمال الذى يستدعى الصيادين؟

التشكيل "الفصامي" في "مواقيت الصمت"

د. أمانى فؤاد

فالفصامي هو الذى لا يتعامل مع الواقع بمفرداته الكائنة بالفعل؛ بل تتسلط عليه ما يسمى بالضلالات، والبناء التشكلى للرواية ينتهج طريقة سرد تنشغل بتيمة شعبية أسطورية، فى الوقت الذى تشغلها أفكار وظواهر وأقعية معيشة، يرصدها الروائى بطريقة علمية، وهو بذلك تشكيل معبر عن الواقع الاجتماعى والثقافى الفصامى، الذى نحياه فى لحظتنا الراهنة بما يحمله من موروثات خرافية شتى، وبما يحمله من مظاهر اتساق سطحية مزيفة، فى حين أن حقيقة الأمر تتطلب مواجهة حاسمة مع واقع تختل فيه الكيانات، ويستشرى فيه الفساد، ينبغى بهشاشة، فأنهيار، ويقتضى ذلك ضرورة البوح بالقضايا التى تنذر بالخطر المحقق، بإعلانها، ووضعها قيد البحث والمناقشة، ومحاولة إيجاد حلول جذرية تُسهّم فى تعديل تلك المسارات المنحرفة. ويعالج الكاتب خليل الجيزاوى فى روايته "مواقيت الصمت" ظاهرة الصمت وهى ظاهرة تطفى على مجتمعاتنا العربية والمصرية، ويبحث الروائى فى أسبابها وتجلياتها وما ستؤدى إليه من تدهور أحوال المجتمع، والروائى فى هذا الطرح الفنئ العقلى لا يدعو لثورة، قدر ما يدعو للبوخ العقلانى المنهجى، الهادف، يستحث الكلام الذى يراه ضرورة وفقاً لمنقولاته فى الرواية، "علينا أن نعيد النظر حتى بسؤالاتنا

يعد التشكيل
البنائى لرواية
«مواقيت
الصمت»، تشكيلا
فصاميا، إذا صح
استعارة مصطلح
الطب النفسى فى
هذا المقام

أ. د. وفـد

القديمة، فكيف بأجوبتنا.. (ص ٢٤).

وينذر الكاتب مع المنذرين من حالة الصمت تلك، الصمت المتعلق بالأشخاص والصمت العام، صمت المجتمع بكل طوائفه، ينذر من تبعاته بقوله: "ترى هل حاول هؤلاء الذين يخططون للصمت المميته التفكير في الصمت الآخر الذي يتحرك غاضباً في كل الأمكنة؟ وهو صمت شمولي وصمت صاخب، يعبر عن حالة الإنسانية المصادرة في مجتمع الصمت المهيا للانفجار" (ص ٢٧، ٢٦). وهو إذ يعرى ظاهرة الصمت بمستوييها الإنساني والمجتمعي، يعرض لأحد تجلياتها، ألا وهي ظاهرة "أطفال الشوارع" التي تعد أحد الظواهر التي تفاقمت في المجتمع نتيجة صمتنا وتسترنا على الكثير من الأخطاء التي لا نواجهها؛ بل ندفن رؤوسنا في الرمال كالنعام تجاهها، ولقد تخير الروائي لعمله عنوان "مواقيت الصمت" وأظنه أراد أن يجمع في جدلية إبداعية بين صمت الأفراد وصمت الشعوب أو المجتمعات، وأن تلك الأوقات التي نصمت بها، ونمتنع فيها عن الكلام، تؤثر في كل مراحل حياتنا وتصبغنا بصبغة إنسحابية منقهرة، وعندها لا نستطيع المواجهة، فكلما مرت بحياة شخص هذه الرواية فترات امتنعت فيها عن الكلام والمواجهة، فأثرت في باقي مجريات حياتها، مثل صمت هبة بعد علاقة لم تستمر مع سعيد الفاتح، أو صمت أبيها تجاه خيبته في علاقته بزوجته واستحواذها على ابنه الكبير، أو صمته على تعاليها وانفصالها عنه، ومثل صمت الأفراد، تمر مواقيت صمت بحياة المجتمعات، حين تواجه السلطات غاشمة ديكتاتورية، لا تعترف بالتعددية والحوار والحرية، فينتج من جراء هذا أوضاع اجتماعية واقتصادية وثقافية متردية، تسقط بالكيانات الفردية أو الدولية إلى هاوية يصعب ملاحقة تداعياتها، والروائي حين يريد توضيح ذلك يعرض لعدد من النماذج التي تكاثفت أسباب اقتصادية، واجتماعية، وثقافية مجتمعة، في إبرازها إلى السطح في المجتمع المضري، نتيجة لعدم المواجهة، وطرح الحلول المتعددة، ومناقشة القضايا بطريقة علمية وإنسانية، بل مواجهتها بالصمت، والرواية إذ تنشغل بالصمت وظاهرة "أطفال الشوارع" فهي تعالجها معالجة موضوعية، كأننا بصدد بحث لكل ظاهرة واستقراء لها، فهناك تعريفات وإحصاءات وثبت مصادر، وغيره من رصد لصور الواقع، وأسباب الحالات المختلفة للنماذج المتباينة من أطفال الشوارع.

وإذ يعرض الكاتب هذه الظاهرة البحثية يتخير لها تشكيلاً بنائياً عاماً يعتمد على تيمة أسطورية متوارثة تدعى "أن ولادة التوأمين من البنات تجلب الخير، لكنها أيضاً تجلب سوء الحظ للعائلة، عندما يتوفى أحد التوأمين، فيكون بمثابة الخراب

أدب وفن - الموت الغامض" (ص ١١).

ولقد تخير الروائي تقسيماً لفصول روايته، واعتمد في كل فصل على تنويعه متغايرة لنفس الفكرة الرئيسية، كان يقول في مقدمة الفصل الثاني: "إن التوام الثاني الذي يبقى على قيد الحياة يعيش بنصف روحه فقط!" (ص ٢٩).. وهكذا فهو في بداية كل فصل من الفصول السبعة يضيف بعداً نفسياً من أبعاد هذه الحكاية الشعبية الأسطورية، كلها تشي بالحالة القلقة المضطربة التي تكون عليها التوام التي على قيد الحياة.

ويتوج الروائي الفصل السابع بقوله: "قالوا: هكذا تعيش التوام الحى في عالم مضطرب مشتهت، حياة مليئة بالصراعات النفسية، الصراخ الهستيرى، أثناء النوم، مما يجعلها فتاة غريبة الأطوار، كل هذه الصراعات تدفعها دفعا، أن تعيش دوماً على حافة الجنون!" (ص ١٥٣). ومن هنا يرسم الروائي ملامح شخصيته الورقية "هند أو هبة" من خلال هذه التيمة الشعبية الأسطورية، فتتضح شخصية ملتبسة فصامية (٢) تعاني من تسلط الهلاوس على حياتها وتصبغها بصبغة الحيرة والعذاب. وقد يتساءل المتلقى لماذا أبدع الروائي هذه الشخصية الملتبسة الفصامية؛ ليعبر عن ظاهرتين قدمهما بشكل علمى أدبى فى آن واحد؛ لماذا ارتضى هذا التشكيل البنائى الفصامى لروايته؟. تصوره قد تخير هذا الطرح؛ ليقول إن تلك الظواهر ما كانت لتوجد إلا حين يكون المجتمع ذاته فصامياً، تسيطر عليه مظاهر الزيف وضلالات الخداع، وهلاوس الفساد، مجتمع يستتر على الحقائق مخافة مواجهتها، أى أن واقعنا له ظاهر معلن وباطنه يعيث به شتى أنواع الزيف والفساد، وتحكمه الغيبيات وأنواع من الممارسات الشاذة، غير الشرعية. ويشوب الرواية من حيث البناء الشكلى الجمالى والمضمون الفكرى خلط واضح لكنه مبرر بين فكرة ازدواج الشخصية أو انقسامها، وبين فكرة فصام الشخصية على المستوى الشكلى البنائى وعلى مستوى الفكر وبناء الشخصيات، وقد يكون هذا متعمداً من الروائي؛ لإعطاء نوعاً من الالتهاس الغامض والحيرة واللذين يعطيان براحاً لمزيد من التأويلات والقراءات، ويضفى نوعاً من الغموض المشوق لدى القارئ. ولقد تكاثفت جميع عناصر السردية الروائية، للتعبير عن هذا المفهوم الفكرى التشكيلى، فالعمل الفنى فى نهاية الأمر؛ تشكيل جمالى معبر عن موقف من الواقع، وسأعرض لبعض هذه التقنيات السردية.

بناء الشخصية

تظهر فى هذه الرواية شخصية رئيسية وهى شخصية هبة أو هند، وهى نموذج معبر عن الشخصية الفصامية، والتي تتوهم واقعاً مغايراً للواقع الفعلى بل **أدب وقد** يتسلط عليها ما يسمى بالضلالات والهلاوس والتي تتجلى فى الرواية

من خلال حيرتها الدائمة في مواجهة فكرة توأمها، فهي تشعر أن هناك حياة لهذا التوأم بالفعل، يعيش معها، أو من خلالها ذاتها، وبالرغم من أن هبة تشعر بتحققها على مستوى الواقع ومستوى ذاتها، حتى أنها وهي تخاطب حبيبها تقول: "إنك تعرف كم تبتت قديماً من المحاورة، الجدال، العراك مع أمي! وتعرضت للضرب أحياناً كثيرة، حتى حصلت على بعض حيرتي! متى تحصل على حيرتك أنت" (ص ١٥٧). وبالرغم من أنها هي التي تدعو الإنسان إلى أن "...يتأمل كل القيود الموروثة باسم الدين، والعادات والتقاليد التي ارتبطت به، متى كُتب اسمه، وديانته، وهويته في شهادة الميلاد؟" (ص ١٥٨)، بالرغم من ذلك فهي في بحث دائم عن حيرتها وتعيش انفصاماً ما، وتترك ضلالات وهلاوس تتحكم بها وتقيدها في دوائر لا مهرب منها، من خلال هذه الأسطورة الفلكلورية التي سيطرت على ذهنها هي وعائلتها.

وبالرغم من أن الرواية كلها صرخة تساؤل عقلي ناضج تقول: "متى تحين مواقيت الكلام؟ متى يصرخون! متى يثرون! متى... متى...!!" (ص ١٥٩). إلا أن الشخصية الرئيسية لا تستطيع مواجهة نفسها بتحكم تلك الضلالات بها. واستشعارها لازدواجية فكر من حولها وأولهم "سعيد الفاتح" الرجل الذي أحبته، ويمكننا أن نضع شخصية "هبة أو هند" ضمن هؤلاء الأشخاص الفصامين الذين يستبدلون الواقع بواقع خاص بهم، وهي في ذات الوقت تدفعنا إلى حيرة والتباس بين مفهوم الانفصام والانقسام.

فهبة تشتق من ذاتها ذاتاً أخرى "هبة أو هند" فكلتاها هي، كأنها تعيش الحياة أو كأنها تعيش الموت فهي في (ص ١٤٠)، الفصل المعنون "بأنا" تقول: "أنا هبة منصور الصياد، التوأم الحي، أعيش داخل جلاباب هند، صحيح أنني مت بعد عام واحد من مولدي، لكنني لم أرحل.. أقتسم مع هند نصف السرير، نصف الطعام، لكن لن أهدأ حتى أسطرها نصفين مرة أخرى! لنقسم الحياة مرة أخرى.. تكبر هند، تباعد عني، تقاومني، أفقد السيطرة عليها، لكنني في أحيان كثيرة، كنت أنجح في أن أسيطر عليها تماماً، أعيش تحت جلدها، أتصرف بشخصية هبة المتهورة، الجريئة، هكذا صارت حياتنا معاً تتلبسني اتلبسها، وأعترف أن هنداً عنيده، ربما ورثت المقاومة من أبنينا، قوة الشخصية، أما أنا فورثت النزق عن أمي، العناد، طوال خمس سنوات حاولت كسر أنفها بالتمادى في علاقتها بسعيد... رفضت التمادى في ممارسة الحب معه، نام سعيد ليلته مع هند، في الصباح كنت أزغرد فرحاً عندما شاهدت البقعة الحمراء تزين سريرها" (ص ١٤١).

بات الأمر واضحاً في هذا الخلط والالتباس الذي تعمد الروائي صنعه ووضع شخصية الرواية الرئيسية تحته، فالملتقى على مرفصول الرواية

أدب وفن

لن يتأكد من الشخصية التي عاشت؟ ومن التي تحيا، بالرغم من الشخصية التي تحيا، تعيش حياة واقعية، مدعمة بأفعال حقيقية، بل تخضع أفعالها لإرادتها واختياراتها، مثل أبحاثها، وسفرها، ويحثها عن حياتها الخاصة من خلال بحثها ورجوعها لحبيبها سعيد الفاتح أو سيد.

وتتعذب الشخصية الكائنة في الرواية فالأخرى تصفها بقولها: " اختلط عليها عدم التمييز بين المتشابهات. الآن باتت غير متأكدة تماماً من أنها هبة أو هند! أصبحت تنادى سعيد الفاتح باسم سيد فتح الله!" (ص ١٤١). أو تصف هي نفسها بقولها: " طوال حياتي أشعر أنني ممزقة، منقسمة على نفسي، دائماً هناك أمران داخل رأسي، كثيراً ما أتوقف وسط الشارع حتى أفصل بينهما" (ص ١٤٤).

وانشغل الروائي برسم عوالم هند الداخلية، والصراعات والعوالم التي تتشكل لها، انشغل برسم شخصيتها، والقدر الذي عانت منه من الصراع، من أجل أن تحصل على استقلالها، بعيداً عن سيطرة والدتها، وهو في ذلك لم يشر إلى ملامحها الخارجية سوى إشارة عابرة، عندما يقول: إنها جميلة وندية، وأصوره قد وفق في اختياره عدم تحديد ملامح لها فهو بصدد شخصيتين قد تكونا متشابهتين، لكنهما تظلان اثنتين، عالمين يتنازعا. وتبدو هند شخصية رومانسية فيرغم معاناتها التي تكبدتها في علاقتها بسعيد الفاتح وتخليه عنها بعد أن عاشرها معاشرة الأزواج، إلا أنها لم تحاسبه على ذلك ولم تفرض عليه ارتباطاً قهرياً، واعتزت باستقلالها وإرادتها، وكونها مشاركة فاعلة في هذا الأمر، وتعمدت ترك مسافة لتجعله مبادراً بإعادة حرة، لكن تظل هند تتملكها عاطفة خاصة تجاهه، يتملكها الأمل في تصحيح أوضاعه معها، الأمل في مناقشة الجانب الإنساني فيه، وبناء جسر بينهما من جديد (ص ١٦٨).

وتتسم هند بسمات شخصيات ما بعد الحداثة التي تتعايش بها متناقضات متعددة، تتحكم بها حياتها الداخلية، ما نعرفه عنها نجمعه قطعة قطعة عن حديثها الداخلي مع ذواتها، والعوالم التي تتراءى لها.

ويعد "سعيد فتح الله" نموذجاً للشخصية الدائرية المزدوجة الشخصية: عانى اليتيم والفقر والحرمات من سن الرابعة عشرة، عمل بالقاهرة في الإجازات وسافر إلى العراق للعمل وهو طالب في المرحلة الثانوية، درس بكلية الهندسة وعمل مع "منصور الصياد" والد هبة في شركته؛ بل كانت هبة هي مطيته ليصل إليه وإلى مطاعمه معاً، أنتهازي يعرف ما يريد، ويحقق أهدافه باستخدام الوسائل كافة، بادعاء التدين

أدب ووقف. أو التصوف أو التفاني في العمل أو ادعاء المشاعر والحب.



e.khalifa
2001

استطاع بوسائله المتتوية الانضمام إلى الحزب الحاكم، السفر إلى أمريكا في دورة تدريبية لإعداد القادة، اكتساب صفات رجال الأعمال ومعاشرة النساء، وتكوين شبكة من العلاقات العامة التي لا يتورع فيها عن استخدام كل وسائل "البيزنس"، النساء، الرشوة، الخمر والسهرات المشبوهة، فهو يبوح بخططه لتشغيل مجموعة من الفتيات يقول: "تواعده في غرفتها، تخرج، يتسلل خلفها، يدخل الغرفة يجذني في انتظاره، يوقع على ما نريده، قبل التوقيع على جسدها، بالطبع لى غرفتي الخاصة، ولى صاحبتى ولا يقترب منها أحد؛ لأنها خارج هذا الترتيب" (ص ١٤٩).

تجرى به المتغيرات والضلالات الزائفة التي يعيشها مجتمعنا إلى الوصول إلى منصب مدير كبرى شركات المقاولات. وحين يتزوج ليكون أسرة ويبيت يتزوج خلال ٢٤ ساعة، من ابنة خالته، من بلدة ريفية هي مسقط رأسه، يصلى العصر ليتناول غداءه مع زوجته وأسرته وبعد أداء فريضة الحج حرصت الزوجة على أن ترتدى الفتاتان الصغيرتان الحجاب طوال اليوم.

لقد أصبحت دنيا المال والأعمال عالماً لا أخلاقياً، الغاية فيه تبرر الوسيلة مهما تدنى مستواها الأخلاقي والإنساني، ويعد سعيد في هذا العالم نموذجاً مثالياً يمتلك حياتين عمله وبيته وتظهر دنياه الخاصة عالماً آخر، يحرص فيه أن يبدو نموذجاً متديناً زائفاً، محافظاً على مظاهر لا تحمل أكثر من قشورها.

سعيد الفاتح نموذج من الشخصيات الملتبسة بهذه الرواية التي تزخر بالنماذج الحائرة بين الفصام وازدواج الشخصية، فهو يتنازعه الجانب الشهواني والإنساني معاً، فهو هذا الرجل الذي يعيش ملذاته ونزقه المكرو، لا يرى في المرأة سوى تضاريس جسدها كما تصفه هند (ص ١٥٧)، وهو ذاته الذي يعدها بالأمل والحب، وإقامة مشروع إعادة تأهيل أطفال الشوارع وتوفير البيئة المناسبة لمعيشتهم.

ويرسم الروائي شخصية الأب بكل تناقضاتها، فهو هذا النموذج المكافح الذي يتحدى الظروف وموت والده وهو في سن الثانية عشرة؛ ليعمل أعمالاً بسيطة متعددة، لكنه يعاقبها لما يشوبها من بعض التجاوزات التي رفضها لثمسكه بقيمه، ثم عمله على عربية كبدية مشاركة مع رجل آخر، مع تفوقه في الدراسة حتى انتهائه من دراسة الهندسة، وتكوينه لشركة هندسية أو مجموعة من الشركات، بعد أن عمل مهندساً من الباطن (ص ٨٧) للرجل الكبير الذي تزوج ابنته، زواج منصلحة كما يذكر، وهنا تختفى منظومة القيم تلك مع ممارسة العمل، وتتعالى زوجته عليه، وتعايره بعمله على عربة الكبدية، وتنفصل عنه في الفراش والبيت والاتصال الإنساني، مما

أدب و نقد

يدفعه إلى علاقة بأخرى يجد لديها الحزن والاحتواء والعطاء.

هذا النموذج الناجح العملى، القادر على تحويل اليأس إلى أمل، يتعايش معه ذات أخرى ترتبط بالمكان فى علاقة سحرية، فهو لصيق بالسيدة زينب وهو كما يقول: "بلاقى نفسى وسط الدراويش! يا سلام لما الشيخ ياسين التهامى ينشد لمولانا ابن الفارض" (ص ١٥) فلهذه نوازغ صوفية روحانية. وهو المهندس العملى المؤمن بالعلم، الذى تملكه الحكايات الشعبية، والقصص الخرافية ويعتقد بها. (ص ١٤).

وبالرغم من هذا النجاح الذى حققه منصور الصياد والد شخصية الرواية الرئيسية على المستوى العملى إلا أنه يعانى معاناة رئيسية لأنه أنفق نصف عمره مسامحاً فى الكثير من حقوقه حتى طالت مواقيت الصمت، الصمت الذى هو جوهر هذه الرواية والذى يستنكره الروائى من خلال الحياة الخاصة لكل من هبة، ووالدها، وصمت الشعوب أو ما سُمى "بالصمت العربى المتجانس" (ص ٢٤).

ونجده وقد شغلته فكرة الصمت لما عاناه فى الحياة؛ لذا نجده فى المذكرات أو المفكرة التى دعا ابنته لقراءتها، يدون فقرات وتعريفات كثيرة عن الصمت وأسبابه وتبعاته.

وفكرة الصمت التى تعد الفكرة المحورية بالرواية، تشغل الروائى كما تشغل منصور الصياد نجده يصطنع تقنية الملف والأوراق التى يدعو منصور الصياد ابنته لقراءتها ليتحول من القضية الخاصة التى تتعلق بحياته هو، إلى القضية العامة وهى صمت المجتمعات والشعوب العربية (ص ٢٤)، وهو يخلق المواقف السردية التى عن طريقها يبرر بعض التعريفات المطولة عن الصمت وأراء بعض المفكرين وتحليلهم له.

ولأن هذه الأراء أشبه بالمذكرات فقد كان هناك ثبوت لبعض المصادر فى سياق الرواية يقول: "خيرى منصور مجلة الآداب، يناير ١٩٨٣" (ص ٢٤)، أو مجلة ديوجين. الطبعة العربية. مركز مطبوعات اليونسيكو عدد فبراير/ إبريل ١٩٩٠" (ص ٢٥)، أو ذكره لفقرات طويلة من كتاب "جماليات الصمت" الذى ذكر العنوان الضرعى له "فى أصل الخفى والمكبوت" (ص ٢٥).

وهذه المقتطفات لا تاتى استعراضاً مجانياً لثقافة الروائى، لكنها معاناة أساسية لأحد أبطال قصته أو كلهم إن شئنا الدقة، منصور الصياد، هبة أو هند، سعيد، أم شحته، شحته وغيرهم.

وإن شابت بعض التعريفات التى أوردها الروائى بعض التقعرات الفلسفية (ص ٢٦)، فى

تعريف الصمت، كما أتم المشهد الاستهلالي للرواية ببعض التزييدات

التي قد تطرا على الموقف الذى تعيشه البطلة فى المشهد الاسترجاعى.

أدب و نقد

لوالدها وتاريخه مع معاناته، فهو حين يذكر كل تلك الأشعار والأقوال الصوفية فى هذا المشهد، يعد ذلك نوعاً من المغالاة، وكأن الروائى هو من يستعرض معارفه، وهو حين يتحدث عما يجب أن تكون عليه علاقة الزوجة بزوجها يبدو وكأنه يتلبسه دور المصلح والموجه (ص ٢٢)، يرسم الروائى ملام شخصية الأب وهى تعانى نقصاً ما، نقصاً فى المواجهة الحقيقية، مواجهة زوجته وتعاليتها عليه، مواجهة علاقته الخاصة بخادمتها أم شحته "كما تعانى هذه الشخصية — برغم نجاحها على المستوى العملى — سيطرة الوجدان الجمعى الشعبى على معتقداتها، لذا نجده يعتقد بهذه الخرافة التى صرح ابنته بها، وتصور أنها سبب مأساتهم الحقيقية، ويعد هذا النموذج من الشخوص نموذجاً حقيقياً فالشخصية البشرية مجموعة من التناقضات التى تتعايش وتتجاوز فى حوض واحد هو هذا الكيان الإنسانى المعقد.

ومن الشخوص الورقية المرسومة بعناية فى رواية مواقيت الصمت شخصية محمد جنينة، يبدأ بوح محمد جنينة لـ "هبة" الباحثة الاجتماعية من خلال صياغة لموقف إنسانى صادق، عذب الإنسانية يقول فيه الروائى على لسان هبة: "فجأة وجدته يجهد ببكاء حاد، حقيقى، قمت إليه أخذته فى حضنى، مثل أخى الصغير، ضمته لصدري بدفء، وحنان صادقين، ككفك دموعه بيديه، ابتعد قليلاً، وراح يحكى: "كان عندي تسع سنين.."

(ص ١٢٠). ومن خلال نموذج محمد جنينه يستعرض الروائى الأسباب المجتمعية والاقتصادية والثقافية التى تنتج هذه النماذج والاضطرابات فى العلاقات الأسرية بين الزوجين وعلاقتها بالانهيار النفسى للأطفال، الطلاق بين الزوجين وضياع الأطفال بين زوج الأم أو زوجة الأب، العنف والأذى الجسدى المباشر تجاه الأطفال، الهروب إلى الشارع. فى الشارع تبدأ مشكلات من نوع آخر، العيش تحت خط الفقر، العوز والجوع، الشذوذ الجنسى الذى يتعرض له الأطفال، عدم وجود بيت أو مأوى، المخدرات والعلاقات غير الشرعية وتبعاتها.

يشارك جنينه فى كل هذه المظاهر مع بقية النماذج التى تحدثت عنها الرواية، لكنه يختص بأنه روح إنسانية عطوفة جعلته مصدر ثقة وأمان للعديد من الأطفال من حوله، بمساعدتهم من خلال علاقاته بالمجتمع الراقى الذى بيده أمور البلد، وتدفعه ظروف العيش والبطالة إلى العيش عاهراً يقيم علاقات مع نساء تجاوزن الخمسين، وأحياناً الستين، تحت ستار أخصائى علاج طبيعى.

ويبدو العالم الخلفى المسكوت عنه "للطبقة الراقية من سيدات ورجال المجتمع" من خلال عيون محمد جنينه عالماً سرياً من المصالح والعلاقات

أدب و نقد

المشبوهة، وجه آخر من المظاهر الفصامية بهذا المجتمع، ويظهر جنينه نموذجاً إنسانياً جديداً يلتحفه الصمت فهو صامت، يتعايش مع ما يرفضه، لكنه وحده لا يملك أسباب تغييره. ويلح الروائي على إبراز دور المرأة في الحفاظ على الكيان البشرى وتوازن المجتمع، وتصحح المسار إن أصابه شطط، وفي معالجة فنية غير مباشرة يشير الروائي من خلال عدد من النماذج المطروحة بالرواية إلى قدرة المرأة الحاضنة على تقديم السكن المعنوي والمادى.

وتعد المرأة هي العودة إلى البيت والدفء، إلى المستقر والأمان، إلى الحب واستشعار الكيان، الكيانات التي قد تنسحق وتشتت بفعل عوامل متعددة، ولقد قدّم الروائي عدد من النماذج النسائية الإيجابية التي كان لها دور في تأمين حيوات بعض أطفال الشوارع مثل جدة هيمة واحتضانها له وتعديل مساره بعد وفاة والديه، ثم دور صديقتها "أم عبده" بعد وفاة جدته الحقيقية فيقول هيمة: "تعرفى يا دكتورة يمكن لولا جدتى "أم عبده" لتنى من الشوارع وشجعتنى أنى أعيد الثالثة إعدادى تانى، كنت تهت فى الشوارع.." (ص ١٣٦) أو المرأة "الست الكبيرة الغليظة" التي وفرت لمحمد جنينه البيت والأموال وساعدته فتغير سلوكه وأصبح قادراً على العطاء ورعاية غيره من نماذج فى هذه الفئة المجتمعة (ص ١٣٢، ١٢٢)، فالأمومة المباشرة أو غير المباشرة قدرة هائلة على الحفاظ على الكيان الإنسانى.

وكما تعد المرأة مرفأً آمناً دافئاً يعيد إعوجاج السلوك تعد أيضاً سبباً مباشراً فى تصدع الشخصيات المحيطة بها من زوج أو أولاد فلقدّم الروائي نموذج "والدة هبة" وأثرها السلبى فى حياتها وأثرها فى صمت زوجها الذى عانى منه طيلة حياته. كما أن هناك نموذج الأم التى تنفصل عن زوجها وتتزوج بآخر فيكون ذلك علاقة مؤكدة على بداية التصدع فى هذه الأسر وتفريخ هذه النماذج التى تشكل ظاهرة أطفال الشوارع.

تقنية القصّ

وحّد الروائي فى صياغة رواية "مواقيت الصمت" بين الراوى الرئيسى والشخصية المحورية بالنص على طبيعة هذه الشخصية الانقسامية الانفصامية فوجدنا العنوانات القرعية فى الرواية حاملة لعدد من الضمائر مثل "هى، أنا، وأنا، هو، هؤلاء عدا السماء الأخرى". وبالرغم من أن السرد بالرواية يعد من منظور هذه الراوية "هند أو هبة" إلا أن هناك انتقالات سردية بالرواية تشبه السرد بتقنية تعدد الأصوات، فى الفصل الأول على سبيل المثال يستهل السرد بقوله "أعد للبيت منكسرة.."

(ص ١٣) فالحكى هنا يستند على ضمير المتكلمة، ومن شأن هذه التقنية أن تزيل المسافة بين الراوى والمتلقى حتى أن النقاد يسمونها "الرؤية مع" لحمل لخص تلك المسافة التي قد يصنعها الراوى المفارق العليم، فالرواية على لسان شخصية القصة ذاتها، ولا تنتهي الصفحة الأولى إلا وينتقل القص ليصبح على لسان الأب فى المشهد الذى تخيلته هند فيقول: "أعرف يا بنتى أنك تعذبت كثيراً" (ص ١٣)، ويستمر القص الاسترجاعى على لسان الأب إلى نهاية الفصل الأول. والساردة تحت مسمى "هى" أو "أنا" أو "وأنا" تتحدث بضمير امتكلمة لكن الملاحظة النقدية التى تحسب لفنية العمل أن لغة السرد لإحدى الشخصيتين "هبة أو هند" تختلف عن الأخرى كما تختلف الروح، فأحدهما حيية محافظة ذات شخصية وإرادة مستقلة لكنها عطوف متفاهمة، نجدها تقول: "أسألها هامسة: لماذا كل هذا الغضب منى، لماذا تكرهينى إلى هذا الحد؟ إننى لم أكن أناية أبداً على العكس تماماً، أحببت كل الناس، زميلات الدراسة فى السنية ... (ص ٣٢).

فاللغة هنا هادئة غير مقتحمة، بل تسعى حثيثاً إلى التواصل والمهادنة مع تلك الأخرى التى تترأى لها.

ويبرز الرواى الشخصية الأخرى متهورة جريئة، لا يعينها كثيراً شأن الآخرين، فيقول: "فى المدرسة الثانوية شجعتها فى علاقتها مع جارنا سعيد، أنا التى كنت أقود عقلها الباطن؛ لأسلب إرادتها، وأعترف أن هند عنيدة، ربما ورثت المقاومة من أينا، قوة الشخصية، أما أنا ورثت النزق عن أمى، العناد، طوال خمس سنوات حاولت كسر أنفها بالتمادى فى علاقتها بسعيد، حتى نجحت أخيراً .. فى الصباح كنت أزغرد فرحاً، عندما شاهدت البقعة الحمراء تزين سريرها .." (ص ١٤١). المفردات هنا عنيفة، بها قدر من العدائية الصريحة، وكما تختلف طبيعة كل شخصية عن توأمها، يختلف منظور كل منهما عن الأخرى فى الحياة، والمفاهيم، وطريقة تعبير كل واحدة عن نفسها، وبحسب رصد هذا الاختلاف للرواى، كما يحسب له أيضاً أنه أختار هذه التقنية السردية لقص هذه الرواية، فالراوى فى "الرؤية مع" تبنى منظور الشخصية ويرى "معها"، يلاحظ ما تلاحظه، تصور أن الكاتب تخير أن تبقى شخصية روايته محيرة تدعو إلى الالتباس والتداخل، بل التأرجح المستمر بين الشخصيتين، لذا فهو قد تعامل مع هذه التقنية السردية لنرى العالم التخيلى من خلال هذه الشخصية الفصامية معكوساً على شاشة وعيها، وتظل الحيرة هى الشعور المسيطر على المتلقى أيهما هند، أيهما هبة، من التى ماتت؟.

أدب و نقد . ثم لا نلبث أن نجد تخلياً عن مركزية الساردة الوحيدة فنجد فصلاً

معنوناً بـ "وأنا" وفيه يتحدث المهندس سعيد فتح الله عن نفسه بلسانه يقول "ولدت فى أسرة فقيرة لكن أحلامى كانت بوسع الفضاء" (ص ١٤٦).

وأرى أن الروائى جعل سعيد يتكلم بعد أن عرضت "هبة" من منظورها علاقتها بسعيد وتصورها عنه فى فصول متعددة سابقة من الرواية، لقد راعى المؤلف فى ذلك الطبيعة النفسية لهبة أو هند، ولذا أثار أن يتكلم سعيد من منظوره فى الرواية، ويحدث الكاتب هذه النقلة السردية التى تراعى الطبيعة النفسية الخاصة للساردة الوحيدة، كما يبعدها عن التحديد القاطع للمفاهيم المتعلقة بشخصيات الرواية.

ينتقل القص على لسان عدد من الأصوات لكنها فى ذات الوقت انتقالات محدودة ولم تفرض قسراً على الرواية، وذلك لأن الرواية بعمرض عرض حالات إنسانية من أطفال الشوارع، أو نماذج من الشخصيات التى شكلت منحنيات فى تاريخ هبة أو هند مثل "أم شحتة" وهى تحكى عن تاريخ صمتها، وما دفعها إلى الحال التى أصبحت عليها هى وابنها شحتة، الذى كتب عليه الصمت، فكان مصيره السجن والهوان، تقول: "ليلة بعد ليلة" بدأت أحس أن البية بيلاحقنى بعينيه، فى المطبخ ابتدا الضحك، الهزار، يومين، ثلاثة لاقيت البية .." (ص ٤٦).

يؤثر الروائى الانتقالات السردية التى تتم مع النماذج التى شكلت أطفال الشوارع، يؤثر أن ينتقل الحكى على ألسنتهم من خلال تضيف حوارى موفق بين الباحثة "هند" والنماذج المختلفة، فهناك دائماً حوار تساؤلى من قبل هند، وتكون الإجابة مقتضبة فى أول اللقاء، ثم تتدرج درجة البوح بعد أن تطمئن الحالة "النموذج" للسائلة فيبدأ البوح، وينتقل الحكى على لسان النموذج ولذا يتحول العالم الروائى الخاص بالرواية لفترة هذا القص الخاص بنماذج البحث، فتتحول اللغة إلى لغة عامية مشوبة ببعض المصطلحات والألفاظ الخاصة بهذه الفئة من الصبية والفتيات، وهو فى إحدى هذه الحوارات يقول: "— اسمك؟/— علاء—/ كام سنة؟/ خمستاشر! كنت عايش فىين؟/— بلد اسمها أبو تيج فى اسيوط!—/ دخلت المدرسة؟/ طلعت من أولى إعداى! أمى ماتت، وأبوا اتجوز واحدة تانية! طفشت من البيت مع أخوى الكبير عماد..—/ ليه تركت أخوك؟— فى أيام كتيرة كان بيحصل عجز، وفى ناس بتشرب وتنزل، فيه صناديق بتتسرق، قام أخوى عماد ضربنى على راسى بالصندوق الفارغ، قال: خربت بيتى، غور فى ستين داهية، قبر يملك! نزلت ميدان الجيزة .." (ص ١١٦). تناسب تلك التقنية السردية موضوع الرواية فى تلك الضقرات، لطبيعة البحث الذى تجرته هند ولطبيعة هذه الحالات الثقافية واللغوية، مما يوفر مصداقية لدى المتلقى ويجعله متعاطفاً متفهماً

أدب ووقد

لهذه النماذج، وما تدلّى به من حكايات لها لغة خاصة، وثقافة مختلفة عن ثقافة الراوية فى هذا العمل.

الهوامش:

- (١) خليل الجيزاوى: مواقيت الصمت، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ٢٠٠٧م.
- (٢) الفصام "الشيذوفرنيا" مرض عقلى يتصف بوجود خلل فى القدرات العقلية مما يؤدى إلى انفصام فى الروابط الطبيعية التى تربط بين أجزاء العقل البشرى، وهى التفكير "من حيث محتواه وشكله وسريانه" والاحساس والوجدان والعواطف، وأيضاً التصرفات والأفعال، ومن هذا نرى أن الفصام ليس كما هو شائع ازدواج الشخصية حيث ازدواج الشخصية يوجد فى حالات هيسستيرية تحويلية.
- ألهام محمد، تعريف المصطلح النفسى، ص ٧٠
- وانظر أيضاً انهيار العقل فى مرض الفصام "الشيذوفرنيا" د. عزت سيد إسماعيل، وكالة المطبوعات، الكويت/ ١٩٨٤م.

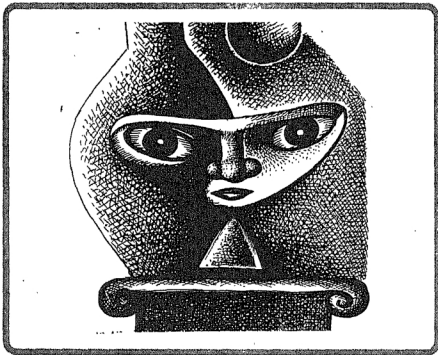
(٣) سيزا قاسم: بناء الرواية، مكتبة الأسرة القاهرة ٢٠٠٤م، ص ١٨٥،

أدب ونقد ١٨٦

الديوان الصغير

سردُ المهشين

مختارات قصصية من محمد البساطي



إعداد وتقديم:

عيد عبد الحليم

ومع ذلك فهي بسيطة بساطة الناس الطيبين الذين يكتب عنهم ويستقى من حكاياتهم قصصه ورواياته، هؤلاء الذين سكنوا في وعيه فكتب عنهم، بيوت وراء الأشجار، وصخب البحيرة، وأوراق العائلة، والخالدية،، ورفردوس، وأخيراً روايته البديعة (جوع)، التي اختار لها عنواناً دالاً على الواقع الذي نعيشه حالياً بانتهياراته السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فعبر من خلال شخصيات مهزومة - بفعل القهر الاجتماعي - عن أزمة دولة بأكملها.

وهكذا كان البساطى، دائماً ينحاز إلى المهمشين الذين يحاولهم إلى أبطال داخل أعماله، وهو بهذا حكاء من الحكائين المهرة من أبناء جيله كخيري شلبي وإبراهيم أصلان وجمال الغيطاني ويوسف القعيد على اختلاف التجارب والمدارس والرؤى.

وهو مع ذلك لا تخلو كتابته من وعى فلسفى باللحظة، من خلال اشتغاله على فكرة المحاكاة للواقع المصرى وغمراه الدائم بالنص الشفاهى والربط بين التخيل والواقعى، فهو يكتب عن بشر من لحم ودم وتفاصيل عاش بعضها، وبعضها بنت خيال متمرد وثاب. وعلى حد تعبير فاطمة المحسن، فهناك قدر من التنافس والاستبعاد بين الحكاية الشرقية الوصافة في سرد البساطى، وبين رمزية تلك الحكاية وتجريدها، فأزمة اليومى وحاضر المكان، تنافسهما أو تحاول استبعادهما أزمة الحكاية الشرقية.

وبالإضافة إلى ذلك نستطيع أن نقول - أيضاً - أن البساطى، عادة ما يفرغ في تفاصيل الشخصيات ليعبر عن دواخلها وصراعها النفسى عبر سرد يتسم بالاقتماد، مما يكشف عن حالة من التصادم بين طموحات هذه الشخصيات الروحية وواقع الحياة المليد بالغيوم والإشكاليات، حتى في رواياته التي حاول أن يخرج بأحداثها من دائرة القرية، التي يعيشها ويحن إليها دائماً، نجد هذه التواضع بين سرد الداخل وسرد الخارج في الشخصية الواحدة، ونلاحظ هنا - جيداً - في روايته (دق الطبول).

إنه كاتب واقعى بامتياز، تحركه الرغبة - دائماً - في الانحياز إلى الإنسان، وقضية الوجود.

هنا بعض من قصصه - عبر مراحل مختلفة - وهنا - أيضاً وجبت التحية لكاتب متميز.

تمثل تجربة
محمد
البساطى،
القصصية
والروائية
واحدة من أهم
التجارب
السردية في
مصر والعالم
العربى خلال
الأربعين عاماً
الماضية، بما
تضمنته من
فضاءات
مغايرة، ورؤى
متجددة، وثقة
دهافة هادئة،
أدب و نقد

التوت البرى

اعتدنا أن نراها - تلك العجوز - ونحن فى طريقنا إلى القبور .. تجلس أمام عشتها على شاطئ النهر بجلبابها الأسود المهلهل ، ويجوارها المقطف، والعصا. ما كانت تبدي اهتماما عندما يمر أحد على الطريق .. حتى هؤلاء الذين يتقدمون ليضعوا فى المقطف شيئاً.

كانوا يحكون فى طفولتنا عن الشياطين التى تحوم دائماً حولها.. والحرائق التى تشتعل من حين لآخر فى البلدة.. والأطفال الذين يموتون خنقا وتطفو جثثهم على سطح النهر.

كانوا يحكون فى طفولتنا عن الشياطين التى تحوم دائماً حولها.. والحرائق التى تشتعل من حين لآخر فى البلدة.. والأطفال الذين يموتون خنقا وتطفو جثثهم على سطح النهر.

وكنا رغم تحذيراتهم والمعاب الصارم نجد طريقنا إليها.. نتسلل فى الظهيرة، ذلك الوقت الذى تخلو فيه الشوارع من الكبار - وكانت تهش فى وجوهنا.. وتضرب بعصاها على جانبي ساقياها الممدوتين وتجمعنا حولها، وتسمح لنا بتسلق أشجار التوت التى تظللها. تلك الأشجار التى لم تلمسها يد قبلنا.

كان الأوغاد يطاردوننا حين نقرب من إحدى الأشجار فى البلدة ويلوحون بسقوطنا من فوقها. فلياتوا الآن ويروا كيف نقفز كالقردة بين الفروع. وفاجأتنا العجوز يوماً بحبل جاءت به من داخل العشة. ووقفت تكتم ضحكاتنا . وقذفنا بطرفه إلى فرع الشجرة وأخذنا نتأرجح . كانت تدفعنا وتدفع معنا. وتسهل وقد تناثر شعرها الأشيب القصير.

وسرعان ما تتمثر منكفئة وسط تهليلنا. وترقد لاهثة أمام العشة. ونزلق إلى النهر. كنا نفوس ونمد أقدامنا إلى سطح الماء، ونتسابق إلى الشاطئ الآخر. لا نخشى قطع الحجارة التى كان الأهالى يقذفونها بها ليخرجونا من الماء وكأننا يفزعهم غرقنا. ونراها . العجوز - ما كانت تخلو أبداً من الحيل - وقد جاءت بالألواح من الخشب وأخذت تقذفها إلينا - تلك الألواح التى تنام فوقها بعد أن تغطيتها بالقش - ونقفز إليها ونجدف بأذرعنا.. ونراها تجرى على الشاطئ بجوارنا ، وتهلل حين يستقر أحدها من فوق اللوح.

عندما كنا نلمح أحداً قادماً على الطريق . كنا نهرع إليها. وتخفيها

داخل العشة. ونظل بالداخل نلهث رعباً، نختلس النظر من بين عيदान

أدب وقد

الغاب حتى يبتعدوا .

ويحدث دائماً ما يجعلنا نبتعد عن العشة، وتطول فترات ابتعادنا ويستغرقنا البحث عن الرزق . ونمضى .

ونفتح بيوتنا . ونرحل عن البلدة ونعود . ويكون لنا اولاد . وحين يتأخرون فى العودة إلى البيت .. كنا نفتش فى وجوههم عن آثار التوت ولعة الاستحمام . ويقسمون لنا من خلال بكائهم أنهم لم يذهبوا إلى هناك .

ونراها - تلك العجوز - حين نمر بها وكان السنوات لم تغير منها شيئاً . ونشعر بحركة الأولاد المضطربة داخل العشة . غير أن أحداً منا لم يجرؤ يوماً أن يتقدم ويسحب الأولاد من الداخل

١٩٨١

البنث تغتسل

وضعت البنث لفة هدومها تحت ابطلها وخرجت إلى الطريق .

كانت غبشة الفجر تلوح فى الأفق . ويخار أبيض كثيف يجثم فوق الأشجار وأسطح البيوت المغلقة . والتراب مبلل دافئ ، وتحت الأشجار كان البلل شديداً ، والماء لايزال يقطر من أوراقها .

ومن حوض الزرع كانت القثران تقفز وتهرول على الطريق ، ثم ترمى بنفسها فجأة فى قفزة واسعة إلى الجانب الآخر حيث تمتد الأشجار على حافة المصرف الضيق . كانت الطريق تنتهى إلى النهر . سارت البنث بامتداد الشاطئ . بدت المياه داكنة فى العتمة الخفيفة والتماعات من الضوء الخافت تظهر وتختفى فجأة . وكانت موجات الضباب الأبيض تتصاعد بعيداً عن سطح المياه . وظلت الضفة الأخرى مختفية وسط السحب الكثيفة وقد برزت منها أطراف بعض أشجار الكافور . توقفت البنث عند المصلب . كانت قطع من الحجر الأبيض تتدرج إلى النهر .

وضعت هدومها على حجر قريب من الماء ، وأخرجت منها قطعة صابون ولفة صغيرة من القش، وفكت ضفيرتى شعرها وانزلت إلى الماء بملابسها .

غطست ودعت عينيها، ثم اقتربت من الشاطئ وخلعت ملابسها .

أدب وقد

تحرك رجل كان راقدا في المصلى مختفيا خلف فرع شجرة يميل على المصلى، وكان لون جلبابه معتما في لون جدار المصلى الطينى الممدود بجواره . امتد يده في حذر وأزاحت أوراق الشجرة بين فرعين صغيرين .

كانت حركته هادئة حتى أن العصفور المنكمش تحت ورقة عريضة على أحد الفرعين ظل في رقدته لم يتحرك .

وضعت البنث ملابسا المبتلة على الحجر الأبيض الملامس لسطح الماء ومررت عليها قطعة الصابون .

كان جسدها مختفيا تحت الماء، وأخذت تضرب الملابس ضربات سريعة بالحجر الأبيض ثم نهضت مستندة على ركبتيها وضغطت بثقلها على الملابس .

كانت المياه تصل إلى وسطها ويذا جسدها في انحناءاته شديد النحول . وعظام ظهرها بارزة وشدباها صغيران يترججان خفيفا .

شطفت الملابس وعصرتها ، وكومتها على الحجر وجلست على حجر آخر . ودعكت جسدها بلغة القش والصابون . كانت الرغبة كثيفة على رأسها ووجهها . وقفزت إلى الماء وسبحت بعرض النهر . واختفت وسط الضباب الكثيف . ولمست الضفة الأخرى ثم عادت تلاحقها سحابة رقيقة .

وقفت قرب الشاطئ . كان الماء يغطى صدرها رفعت ثدييها وكانا يتماوجان تحت الماء . وغاصت قليلا ثم ارتفعت، ورأتهما يكبران ثم يصغران . وأزاحتها على يديها وتحركت عكس التيار . كان الماء يضغط خفيفا، وارتعشت قليلا، وتألقت وجهها .

انبثق شعاع من الضوء فجأة مخترقا طبقات الضباب في خط مائل، وتناثر الضوء على سطح النهر . كان ضوءا عكرا غير متائق، ويذا كأنما يتحرك مع التيار . انكشفت البنث تحت الماء، وأخذت تتراجع إلى الشاطئ .

ويذا الضباب وهو يحيط بشعاع الضوء كبقايا دخان خفيف يتماوج مبتعدا . غير أنه سرعان ما تجمع في كتل كثيفة وانساب في نغومة نحو الضوء .

عصرت البنث خصلات شعرها كانت منحنية على نفسها فوق الحجر الأبيض . ولبست ملابسها ، وطوت البلولة تحت ابطها وصعدت إلى الطريق .

ساعة مغرب

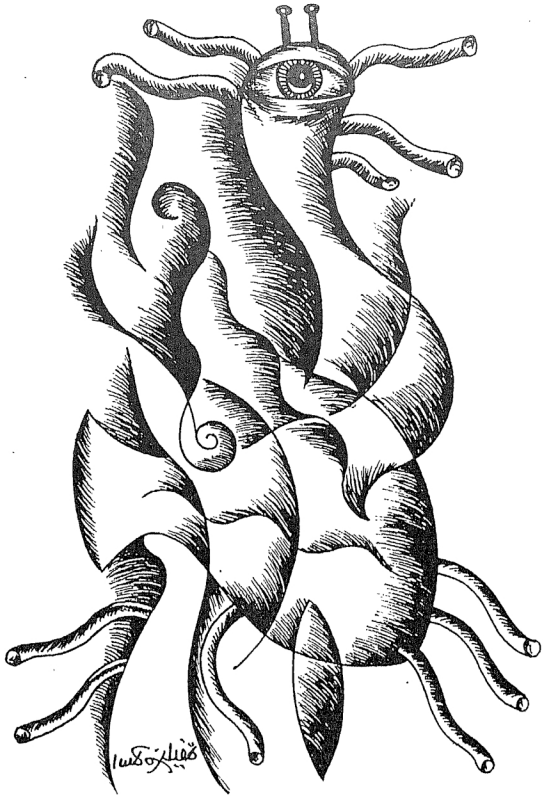
كنا نراها عندما تأتي، تسير تحت الأشجار على شاطئ النهر. العتمة توشك أن تخفى معالم الأشياء، تتجاوز الأشجار وتخرج إلى العراء، ونقول إنها هي، المشية التي حفظناها، خطوة قصيرة مترددة، تجنح إلى جانب الطريق ورأسها يميل قليلا كأنما ترهف سمعها لصوت ما، وجلباب أسود من الحرير يلتصق بجسدها الممتلئ وطرحه سوداء حول رأسها، الوجه ناصع البياض، لم يسعفنا الوقت أبدا لتأمله، نراه دائما خطفا في العتمة.

نتوارى تحت الكوبرى، نمد أعواد غاب إلى المياه وتظاهر بالصيد، نحس بها ترانا، خطواتها وقد ثقلت عندما تمر بنا دون أن تلتفت، وتلك الرجفة الخفيفة تسرى بردفيها وهي تبتعد. ننتظر قليلا وتبعها. نعبير الكوبرى متمهلين. المقهى على الضفة الأخرى لم يشعل أضواءه بعد. نراها تأخذ طريقا جانبيا وتختفى عن أعيننا. نعرف أين تذهب، ما عرفناه عنها قليل. بيتها في ضواحي البلدة، كانت تسير طويلا حتى تصل إلى النهر. زوجها مات في الحرب، تقيم مع ولديها عند أمها. عرفنا ذلك حين تبعناها مرة ومرة. لهم نصف فدان يزرعونه خضارا. تذهب إليه في الأمسيات من يوم لآخر.

نسير إلى المقهى ونعود، نمضى في طريق جانبي غير الذي سارت فيه نأخذ دورة واسعة بين الغيطان، نتوقف عند حوض الخضار، العشة هناك، صغيرة على رأس الحوض، بجوارها قناة تجري فيها المياه.

نتعارك، نحن الأربعة قبل أن نصل إليها رغم أننا اتفقنا أكثر من مرة ألا نتعارك، يدور المراك في صمت تبادل للكلمات أحيانا، والرفس، وخمش الوجوه، ونقلب في وحل قنوات المياه. نستلقى لاهثين، ونعود إلى ما اتفقنا عليه. يأخذ كل دوره. ونقول إنها تريد أن نكتم سرها هي لم تطلب ذلك، ولم يحدث أبدا أن تكلمت مع واحد منا، وتأتي لحظات تبذو لنا وكأنها لا تهتم إن عرف الجميع سرها، ونقول إنها حتى لو لم تطلب سنحافظ على سرها. ونتعاهد على ذلك ونقسم. وتكون أكثر هدوءا، نجلس على شط القناة. ونمد أقدامنا إلى مياهها، وينهض من عليه الدور، يفتسل من الوحل، ويخلع جلبابه المبتل ويتركه معنا ويمضى إلى العشة.. تظل عيوننا عالقة به حتى يختفى داخلها، ويكون على الثلاثة الآخرين أن يرقبوا الطريق، نادرا ما يأتي أحد في هذا الوقت وقد أوشكت صلاة المغرب وحتى إن مر أحدهم، ما كان علينا سوى أن نسعل خفيفا لننبههما في العشة ثم نختفي وسط عيدان الذرة حتى

أدب وقد يبتعد.



نجلس على الشط، ساكنين. نتجنب النظر إلى العشة، غير أن آذاننا هناك ونسمع أخيرا الحركة الخفية التي نترقبها ، ونراها تنحني لتخرج من فتحة العشة، تضع قدميها في الشبشب وتنفض بيدها الجلاباب من الخلف تمر بنا دون أن يبدو أنها رأتنا وتمضى.

نظل في جلستنا حتى يأتي رابعنا ، ومنتظر حتى تعتم ونعود . نعبّر الكوبرى ونتفرق . حين تكون ليلتى اغتسل في مياه القناة وأزيل ما لصق بي من طين العراك، وأذهب للعشة. أقف لحظة أمامها حتى تهدأ رجفتى. انحنى وأدخل، لا أرى شيئا فى الظلمة، أرحف على ركبتى متحسسا الأرض بيدي. أمس طرف القش حيث ترقد . تمسك بي يدها الممدودتان وتقودنى، تحويئنى فى صمت . عينها متوهجتان كالقطط. شفاتها نهمتان على وجهى، أصابعها تحفر فى ظهري. تهدأ فجأة وتبعدنى، أرقد لاهثا ، وتكون عيناي قد اعتادتنا العتمة. وأراها تنهض. تلتقط طرحتها وتخرج فى كل مرة أقول إنها ستلتفت قبل أن تخرج وترانى لاأزال راقدًا أريدها فتعود ، غير أننى كنت أسمع صوت الشبشب فى قدميها يتعد .

وحدث ما كنا نخشاه طول الوقت. انتظرناها يوما بعد يوم ولم تأت. كان قد مر أسبوع، وكنا نمشى ساعة الغروب فى الناحية التى تقيم فيها، ننظر إلى بيتها من بعيد، ونتسكع فى الحوارى القريبة منه ثم نمضى.

كنا نقترب بمرور الأيام من بيتها، ثم جاء يوم وسرنا أمامه ، سرنا واحدا وراء الآخر. ونظرنا إلى نوافذه وبابه الموارب وابتعدنا.

توقفنا عند البقال العجوز القريب من بيتها، وكما فعلنا من قبل أخذنا نثرثر معه. كنا نتلمس طريقنا فى حذر، تحدثنا عن الحرب وما أخذته من رجال ، وذكرنا أسماء من نعرفهم ، وذكر هو أسماء ثلاثة من حارته منهم زوجها ، وقال إن الدنيا تأخذ وتعطى ، وعرفنا منه أخيرا أنها تزوجت من أيام. سرنا عائدين وتفرقنا.

وكنا نجلس على الكوبرى كما اعتدنا فيما مضى من الأمسيات، نجلس متباعدين فلا أحد منا يحتمل البقاء طويلا مع الآخر. ورأيناها قادمة ، كانت مع زوجها ، وولداها يسيران أمامها، تلبس فستانا أصفر، وحناء بلون بنى ويدها حقيبة من اللون نفسه، ووردة حمراء على صدر الفستان، وشعرها الذى لم نره أبدا كان ينساب كثيفا. وجهها هادئ تنصت لزوجها وتبتسم خفيفا، ثم تشرد عينها بعيدا، مرت بنا واحدا بعد الآخر، وبدا أنها لم ترنا.

فخ

احتوانا المكان المتعمت تحت السرير حيث أشار لنا . السرير مرتفع بأعمدة سوداء نقش على كل منها فرع شجرة بلون أبيض يتلوى ككعبان بنتوائه وأوراقه الصغيرة، والكلية مملومة إلى جانب. جلسنا القرفصاء تكاد رؤوسنا تلمس الملة الخشبية.

قال لنا: سيأتى بعد قليل وترونه.

له أيام يحاول أن يجئ بنا. قال لإغرائنا إنه - ضابط، الدورية - يحمل أضخم مسدس يمكن أن نراه، وأربعة خناجر يعلقها إلى جنبه. لم نصدقه فكثيرا ما رأينا الدورية فى مرورها ليلا. كنا قد انتهينا من جولتنا بعد العصر. مررنا بأشجار التوت ولم يغامر بالصعود معنا وقف تحتها مكتفيا بما يتساقط أثر هزنا للفروع البعيدة يلتقطها وينفخ عنها التراب، وعندما توجهنا إلى الترفة جلس على الشاطئ يحرس ملابسنا . كنا وعدناه هذه المرة بالذهاب معه. لذلك ظل يتبعنا ، وطاردنا كلبا حتى هرب إلى الحقول، وعندما أعتمت ذهبنا معه.

أخرج من لفة جاء بها من داخل البيت بعض أرغفة عيش طرى وجبنا وضعها أمامنا. أكلنا دون صوت. هو لم يأكل. كان مشدودا لأصوات فى الخارج، مستندا بثراعه على صندوق كبير مغلق بقفص صدئ قال إن بداخله ملابس المرحوم أبيه، كان موظفا بالمجلس البلدى، وكان يمتعه من اللعب معنا، يقف الولد بعيدا على رأس الشارع يرقبنا بالجلباب النظيف والحذاء وشعر رأسه الممشط : أحيانا كان يطل من فوق سطح بيتهم ويناديتا لنلعب أمامه مدليا حبلا طويلا يطوحه شمالا ويمينا ، ولم يكن ذلك يغرينا بالذهاب إليه، قال لنا بعد موت أبيه إنه يستطيع الآن أن يلعب معنا، غير أن أمه منعته بعد أيام قالت: «رغبة المرحوم».

بعد الطعام ثقل علينا النعاس فمنا ، أيقظنا بهزة خفيفة، سمعنا جمجمة الخيل فى الخارج ، ثم رأينا ضوءا يدخل الحجرة هى أمه تحمل المصباح . عرفناها من الشبشب الأسود وطرف جلابيها الأسود ، وكنا نراها أحيانا وهى فى طريقها للمحطة ويدها ظرف أصفر لتأخذ القطار إلى المدينة. علقنا المصباح فى مكان على الحائط، وسحبت مقعدين من الخيزران وراءها وخرجت . كنا نراهم ثلاثة دائما أثناء مرورهم . الضابط بنجمة على كتفه ، وقبعته تميل قليلا للوراء تكشف عن شعر رأسه الرمادى الخفيف، وشاربه الكت الشائب بمنتصفه أثر داكن من التدخين، وخلفه جنديان مشدودا القامة، جاءت أصواتهم قريبة من النافذة غير أننا لم نميزها.

دخل أحدهم الحجرة جفل الولد بجوارنا وأشار لنا، غير أننا كنا قد

أدب وقرأ

رأينا الحذاء الأسود يخطو على الحصى. أرض الحجر طينية غير مستوية، نحلت الحصى فوق النتوءات وبرزت الصغيرة منها كعروس الفئران، يحتفى الحذاء عن أعيننا ثم يعود، لا يتوقف، كنا نميل ونحنى نتبعه بنظراتنا، كانت ملاءة السرير المدلاة تحجبه عندما يذهب فى اتجاه النافذة بأقصى الحجرة. وقف أخيرا وظهره لنا وقد انثنت الحصى تحت كعبه، لأبد أنها حفرة صغيرة، أخذ يهتز وعصا مكسوة بالجلد تضرب جانب بنطلونه الكاكي . سمعنا صوتها أتيا:

- كنت أعطيها الشاي.

ثمة كنية بجوار الحائط المواجه لمناها أثناء دخولنا، خلفها قاعدة النافذة العريضة حيث وضعت قلتان كل منهما فى طبق صاج. كدنا ونحن نميل أن نتمدد على الأرض، يجلسان على الكنية وبينهما مخدتان صغيرتان، هى على الطرف مضمومة الساقين ويدها معقودتان فى حجرها ، وهو يسترخى بظهره للمسد وساقاه ممدودتان.

- أخبرونى أنك كنت عندنا اليوم.

- آه قلت ربما غيروا رأيهم.

- يغيرون رأيهم؟ قلت لك ألف مرة إنها قوائين.

- آه . قلت لى.

- سنواته فى العمل قليلة.

- آه.

- لا يستحق عنها معاش. وقلت لك.

- آه.

- لا تسمعين الكلام.

بدا من حركة ساقية أنه مال بجسده نحوها واضعا المخدتين تحت إبطه، واستقرت يده فوق يديها.

- واحدة مثلك تربت فى المدينة. ماذا أتى بها إلى هنا؟

سحب يدها نحوه. أفلتتها من قبضته وأعادتها إلى حجرها ، أمسك معصمها ووقف وجذبها حتى إوقفها.

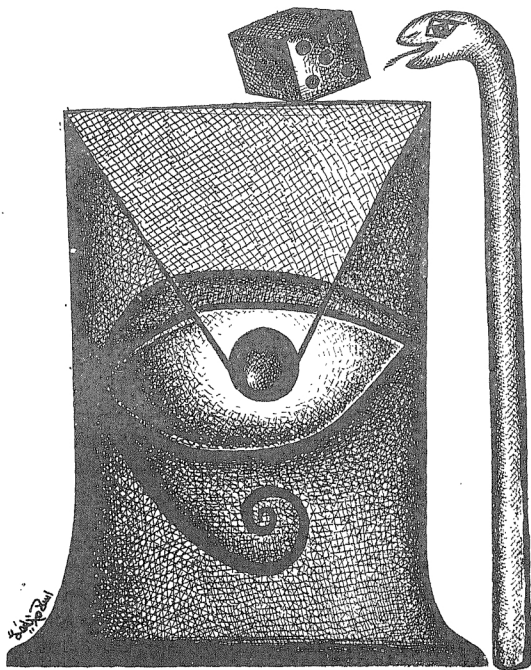
- معاش استثنائى كما قلت لك. لا حل آخر. والتحريات سأكتبها بنفسى.

دفعها نحو السرير .، حين استدارت بدت فى الضوء آثار الدقيق على جلبابها الأسود. انحنى ينفضها:

- هذا الجلباب؟

أزال ما علق بظهرها من أعواد القش، ثم بدا وكأنما سيخلعه عنها،

أدب وقد



أبعذت يده، وأراد أن يفك الطرحة السوداء عن رأسها فمالت بعيداً عن يده. أصابع قدميها متقلصة تشبث بالششبب. كنا مددنا رءوسنا قليلاً مستترين بالملاءة المدلاة، كان يرفعها من تحت إبطيها دافعاً بها إلى السرير. عندما انحنت لتصعد ظهر وجهه فجأة من ورائها متحفزاً، سحبتنا رءوسنا للداخل ولحناءه قبل أن نخفضي يخلع الششبب من قدميها. دفع بحدائه جانبا، وسقط البنطلون مكموماً عند قدميه. ساقاه شديدتا النحول، بشرتهما ملساء في لون الشمع، وجورب أسود ملفوق عند الأصبع الكبير. كتمنا أنفاسنا، وطوينا سيقاننا، وأنزونا مبتعدين نكاد نلتصق بالحائط، الولد مازال متكئاً بذراعه على الصندوق متوهج العينين، لم يعد يلتفت إلينا وقد مال برأسه قليلاً مرهفاً السمع، رجرجة السرير الخفيفة، وصرير الملة الخشبية، وهمس لاهت:

- دائماً يحدث ذلك، مجرد أن أعود عليك.

صوت سعال الجنديين في الخارج، والخيل تنفض رءوسها وتزفر وتحك رقابها بقاعدة الناظدة.

انزلقت ساقاه النحيلتان واختفتا داخل النطلون.

انتظرنا قليلاً بعد خروجه حتى سمعنا الخيل تبتعد. كان الباب موارباً نظرنا إلى الولد. بادلنا النظر بعينين مثقلتين بالنعاس. زحفنا واحداً وراء الآخر إلى الخارج.

١٩٩٥

التل

يبدو المنظر كحلم.

التل كأنما انحسرت عنه مياه البحر من عهد قريب. يغمره ضوء الغروب، رماله البيضاء نظيفة مفسولة. بريقتها فاتر. تهب الرياح فتزيل ما علق بها من غبار ناعم. مساحات واسعة لم تطأها قدم احتفظت بقشرة هشّة من الرمال، تشققت قليلاً، غير أنها ظلت متماسكة. بقع داكنة الخضرة من العشب والأشواك تجرى حولها السحالي. بيوت قليلة صغيرة متناثرة على التل. تبدو من تعرجاتها كأنما صنعت بأيدي أصحابها. أبوابها من الصاج المضلع. مواربة دائماً. أحدها انفرّد بعيداً يطل على المنحدر الذي يؤدي إلى البحر. عنزة سوداء مقيدة إلى وتد أمامه.

أولاد يلعبون بالقرب منه. ينتقون الحجارة المسطحة ويقذفونها إلى

أدب و نقد

البحر.

عندما خرجت المرأة من البيت تفرقوا بعيداً. هو نفس الموعد والشمس توشك على الغيب. تلبس جلباباً أسود وطرحة سوداء. شعرات بيضاء فى مفرق شعرها حيث انزلقت الطرحة قليلاً. تفك قيد العنزة وتدخلها البيت.. تهبط المنحدر خلال مدق نحيل متفتت تكسوه حجارة بيضاء كبيرة وصغيرة. تواجه فى هبوطها هبات الهواء التى تعوق حركتها وتجعلها تميل من حين لآخر والجلباب يلتف حول جسدها النحيل.

البحر صاخب عنيف، صخور منبسطة زلقة تضربها الأمواج. ينتهى المدق إلى شريط ضيق من الصخور الصغيرة السوداء، احتفظت بجفافها. أحياناً ينالها الرذاذ من موجة عالية فيسيل من بين شقوقها إلى الصخور الضخمة المنبسطة.

قوارب مصفوفة مقلوبة على وجهها فوق الرمال أسفل التل. تركز مقدماتها إلى الصخور السوداء الصغيرة. تسير المرأة إلى قارين فى المنتصف وضعا وجهاً لوجه وقد انفرجا قليلاً مثل صدفتين. تجلس بينهما فوق حجر أبيض جاءت به يوماً من المدق. صوت البحر يدوى عميقاً فى تجويفهما، وقد تكومت بالداخل رمال بيضاء ناعمة وإعشاب وفوارغ صغيرة من الصفيح. تخرج المرأة من جيبيها حبات التمر. تنتظر حتى تنحصر الموجة وتقذف بها واحدة وراء الأخرى.

- رحمة عليه. الف رحمة. الى رجع. الى ما رجعت.

البحر كأنما ازداد هياجاً. أمواجه العالية تضرب الصخور فى عنف ثم ترتد متناثرة يعلوها الزيد. تسعى فى تلاحقها لتتخطى الصخور وكأنما لتنال من التل. يبدو التل شامخاً مزدهياً فى الغروب. الرمال البيضاء أخذت فى ضوء الشقق لون سنابل القمح. تتجدد فى انبساطها كموج خفيف ساكن. وفجوات واسعة يثقل فيها الظل أشبه بندبات. وكرات العشب الداكنة تتمايل مع الهواء. وسحابة غبار ناعمة تطوف حوله من حين لآخر تأخذ فى طريقها ما تساقط من عشب وترمى به إلى الفجوات. تمسح المرأة رذاذاً تناثر على وجهها. تمد ساقها هى المرأة الأولى التى تلمس المياه فيها قدميها وتبل ذيل جلبابها. صوت لم تسمعه من قبل.

هدير عميق مكتوم يوشك أن ينفجر. تراها مقبلة تتهادى فى تحفز ترمقها مبتسمة. تضم الجلباب حول فخذيها وتسوى الطرحة. لم تكد تنتهى. الصوت مدو. سد هائل معتم. تطفو. قدمها تلمسان الصخور الملساء اللزجة. القاريان بجوارها يعلوان ثم يتفتتان. تلتفت ضاحكة. تمد يدها نحو طرحتها التى حلقت بعيداً. عيناها تتألقان. ضحكاتها قصيرة صاخبة وشعرها القصير المبتل مبعثر على وجهها.

أدب ورفد

تنزلق. تتدحرج. تستوى فجأة جالسة مبهورة. تعلق وتهبط مع نثوءات الصخور الضخمة. تضرب المياه بيديها عابثة ، تختفى بين طيات الموج. تحل العتمة أخيراً. دمدمة خافتة تنبعث من جوف البحر، وأمواج صغيرة مضطربة تعلق جانب الصخور.

١٩٩٢

البرارى

بلدتنا تطل على البحيرة. تفصلنا عنها مساحات عريضة من الأرض البور، تكسوها طبقة خفيفة من الملح الهش، وأعواد الغاب التى تذوب سريعاً. ونباتات الشوك التى تلتف فى كرات ضخمة تقتلعها الريح وتقذف بها دون توقف حتى تنتهى مهمشة إلى شوارع البلدة.

ظلت البرارى على مر السنين قفراً. كنا نعدو إليها ونحن صفارى فى مغامرتنا لاكتشاف الأراضى المجهولة، غير أننا لا نبتعد كثيراً. سرعان ما يلضحنا وهج الشمس والهواء المشبع بالملح.. والآن نرى الأولاد يقومون أيضاً بمغامراتهم إلى هناك. يأتى الغجر أحياناً فى مواسم هجرتهم. ينصبون خيامهم فى مكان ما وسطها.. يقضون ما شاء لهم من الوقت ثم يذهبون، لا يحس بهم أحد. كانت بلدتنا تزحف بعمرانها بالاتجاه الآخر حيث النهر.

•••

أهل .. بلدتى لا يحبون الصيد. لم يتحمسوا له يوماً. كانت لديهم حرفةهم التى توارثوها . كانت تدر القليل ، غير أنه يكفيهم.

يأتى الصيادون من البلاد المجاورة إلى بحيرتنا، نراهم فى منتصف الليل، وشباك الصيد على ظهورهم المغطاة بالخيش يتوقفون أمام الدكاكين ليشتروا الكبريت والدحان. لا يبدون فى عجلة. يديرون وجوههم بعيداً عن ضوء الكلوب، الساطع ، ويجلسون أحياناً بجوار المقهى الساهر المطل على الجسر قبل أن يعبروه إلى عتمة البرارى، يشربون كوب الشاب ثم يمضون.

كان الأهالى ينتظرون عودتهم فى الصباح عند الجسر، فيشترون ما جاءوا به من صيد، ويغتسل الصيادون فى مياه النهر، ويغسلون مقاطفهم وشباكهم

أدب و نقد
ويرحلون.

في النهاية أقاموا أكواخاً صغيرة من الغاب على الشاطئ..
كانوا يتركون بها أشياءهم لحين عودتهم مرة أخرى. وعندما كانت تتدفق الأسماك،
كانت نساؤهم وأولادهم يتبعونهم، يقضون الأيام هناك في صيد دائم، وتحمل النساء
الصيد إلى البلدة حيث ينتظر التجار على الجسر.

كانوا أيضاً يتعاركون . تلك الساعات الأخيرة عندما يبدأ تدفق السمك في الانحسار.
كنا ننتظرها نحن أيضاً ونعمل لها الف حساب . وسرعان ما تصل إلينا أخبار العرائك.
صيادون من بلدة مجاورة مع صيادين من بلدة مجاورة أخرى. نرى أحدهم يلف رأسه
الجريح بخرقه قادمة من البرارى، ويندفع مهرولاً إلى المحطة مغادراً البلدة، ثم نراهم -
الأغرب - عندما يهبطون من القطار ويتحركون إلى البلدة كسحابة صغيرة معتمة.
بينهم نساء يتشحن بالسواد، ورجال يمسون بالعصى، ورجل في جلباب نظيف، وشال
أبيض حول رقبته يتقدمهم ويستأجر الحنطور والعربتين الكارو، بينما يقف الآخرون
جانبا ملتفتين بعضهم حول بعض في انتظاره، ثم يمضون بالعربات إلى البرارى.

ونراهم عندما يعودون، عادة يكون الليل في بدايته والرجل ذو الشال الأبيض ومعه
النسوة في الحنطور، و خلفه عربية كارو فرشت بعشب مبلل حيث يتمدد الجرحى
تغطيتهم ملاءات النسوة السوداء.. ونسير بجوار العربية محددقين في وجوه الجرحى .
ولكن سرعان ما نتقهقر عندما نسمع الزمجرة الغاضبة من العربية الأخيرة، ثم نراهم
- أهالى الجرحى من البلدة المجاورة الأخرى - يهبطون من القطار، ويستأجرون
العربات ويمضون إلى البرارى.

أحياناً يأتي الضريقان في وقت واحد. ويبدو أن كلا منهما يتجنب الآخر. يتمهل
أحدهما مبطلنا في سيره حتى يستأجر الأخر عرباته ويمضى، ويسلك كل منهما
طريقاً وسط البرارى. لم يحدث أبداً أن تعاركوا وهم ينقلون جرحاهم ، كنا ننتظر عند
الجسر حتى يعود الجميع من البحيرة، ثم نمضى إلى بيوتنا في هذه الأيام يصبح
الاقتراب من البرارى خطراً، كل منهما كان يتربص بالآخر. لا نراهم عندما يأتون أو
يعودون غير أننا نحس بهم دائماً هناك. تسللوا بطريقة ما واختبأوا في الحفر وبين
أعواد الغاب.

لا أحد الآن يقرب الصيد. والرجال والنساء المتشحات بالسواد مازالوا يأتون من يوم
لآخر، يستأجرون العربات ويمضون إلى البرارى، ويعودون بجرحاهم، ثم يأتى الآخرون
بعدهم.

عادة نخرج من البيوت عندما تخف حدة الشمس، نسير ونتزاور، ونشتري أشياءنا
ونتوقف قليلاً عند الجسر ننظر إلى البرارى. تلك المساحات الشاسعة

أدب ووقت

يسودها الصمت والهدوء والأفق متوهج بضوء الغروب.



وتتدفق الأسماك مرة أخرى إلى الشاطئ. وريح خفيفة باردة تهب على البلدة، وعشب أخضر بدأ ينبت متناثراً على حدود البراري، ورذاذ المطر يلاحق زوابعات الغبار التي تتجمع في طريقها إلى البلدة.

ونرى الصيادين يسرون بشباكهم مرة أخرى. إنهم على ما يبدو قد توقفوا عن العراك. كانوا يقبعون بجوار المقهى، يشربون الشاي، وينظرون إلينا بعيون يغلبها النعاس. حين كان أحدهم ينتهي من كوب الشاي كان يضعه بجوار الحائط، ويحمل شبكته ويمضي. كانوا صامتين دائماً. وعندما يسرون في الشارع في طريقهم إلى البراري يبدون كأنهم لا يرون أحداً.

سرعان ما كان العراك ينشب بينهم. ومرة أخرى نغلق بيوتنا بعد صلاة العشاء أحياناً يزحف العراك إلي داخل البلدة. كنا نسمع صوت طلقات الرصاص المتفرقة يقترب. ثم نسمعها تدوي أمام البيوت. في كل مرة يبدو كأنها معركةهم الحاسمة. كانت هناك نسوة يصرخن في الشوارع، وأقدام تهزول، وصيحات مكتومة، وأصوات عصي تتضارب تحت النوافذ، ثم يسود الصمت. ونسمع صوت عربات الكارو عندما يسحبونها من خلف البيوت.

وفي الصباح يبدو وكأن شيئاً لم يحدث. ونرى المقهى في السوق وقد تحطمت نوافذه. ومقاعد مهمشة في الساحة، ويقايا عصي، ويقع دماء لم تجف. وكان الأولاد يبحثون عن فوارغ الطلقات مهللين.

كان هنا غائب طعمه فرمان

تقديم : خضير ميلري

ويتفق الكثير من النقاد وبرزهم الناقد المعروف ياسين النصير على ان المؤثرات الاولى التى تناس معها فرمان كانت تعود الى فترة شبابه التى قضاها فى مصر لاسيما فترة تأثره باعمال نجيب محفوظ الاولى وما اخذه عنه من ولع بالواقعية الاجتماعية وتركيزه على الشخصيات المعاشة من عامة الناس وجنوحه الى الذاكرة الشعبية اليومية التى تعد معينا اساسيا فى كتابات غائب طعمه فرمانورشف الجذور والمنطلقات الاولى لفرمان الرائد المهم للرواية العراقية الفنية الحديثة. وكانت باكورة اعماله قد صدرت عام ١٩٦٦ وهى روايته المعروفة بـ(النخلة والجيران) التى لاقت رواجاً مهماً فى ستينات القرن الماضى ومسرحت وافلمت للسينما اضافة الى عمله المهم الاخر (خمسة اصوات) ١٩٦٧ والذى عد عملاً رائداً حقاً فى مجال البوليفونية الفنية وقدراته فى استخدام التداعى الحرفى مبتكر خاص يعد فتحة جديداً فى مسيرة الرواية العراقية والعربية.

ولعل ما يلفت انتباهنا الى مشغل الروالى والقاص غائب طعمه فرمان هو جنوحه المبكر الى التأسيس الفنى للرواية الحديثة وهو يعد الى جانب عبد الملك نوري ودنون ايوب وفؤاد التكرلى واحداً من هذا الرعيل الاول الذى عمل تسريعاً سردياً فى تقدم الفن الروالى العراقى والتفوق فيه مع خصوصية فرمان فى كونه كان غزير الاطلاع على الاداب الاحنبية وكان قد سارع قبل غيره الى التهرب والسفر عن العراق الى القاهرة عندما اتخذ منها محطة اولى لا استكمال دراسته الجامعية فى الاداب ومشفى لمرض التدرن الذى كان يعانى منه على الدوام وكان فى القاهرة من المواظبين على صالون سلامة موسى وكانت له ميول يسارية معروفة وكان قد استغل فترة نقاهته ودراسته الاكاديمية فى القاهرة فاصدر كتابه الشهير (الحكم الاسود فى

العراق) اصدره فى مصر عام ١٩٥٦

ولعل فى هجرته الى مصر والصين ومن ثم روسيا انفتحت امام الروالى

أدب وقفاً

الشاب آفاق رحبة في الاطلاع على اللغات الاخرى وكان مترجما بارعا عن الروسية وله آثار معروفة في ترجمة غوركي وتولستوي ويوشكين وتورجنيف واما توف وولكنه بقى في رواياته يميل الى المحلية الصرفة والى تمثل حياة الانسان العراقي والاقتراب منه حتى وهو في ابعد مسافة جغرافية عن ارضه وبلده.

كان فرمان يجمع الملفات الورقية عن العراق ويؤرشف للاحداث السياسية المتقلبة الجارية عليه. يتسمع ويسأل ويتواصل مع بلده ويكتب عنه بروح نزيهة فلم يعرف عن غائب طعمه فرمان تعصبه الحزبي ولم يكن متشددا في ارائه السياسية بل كان منفتحا على الاخر وغير ميال الى الدوغمائية السياسية فضلا عن تأثره الواضح بالادب الانجليزي وتقضيله العامل الحوارى في السرد الروائى وهو اسلوب متعارف عليه في كتابات همنغواى وجاك لندن وسالنجر. كان في القصة مقتضيا ومكثفا وفي الرواية سلسا وطيعا لايحب الاسراف في السردية او الوصف المتحذلق، شديد الحرص على البناء الفنى والتدرج الحدثنى لاغما الشخصيات بافكار طبقية ورؤى تاريخية شديدة القرب من حياة الناس ومصائرهم وحيرتهم اليومية.

كان غائب طعمه فرمان مدركا لنوع الرسالة الادبية التى ذهب ليؤديها فهو متوازنا كان بين العالية والمحلية، اشتهر مبكرا بادخال الحوار الشعبى العادى في اعماله الروائية وفتح سجلا للواقعية الشعبى وكان خلفه يقف نجيب محفوظ، في ريادته المعروفة للكتابة من داخل الحياة مع الاخذ بنظر الاعتبار كون فرمان كان ملتزما سياسيا او صاحب رؤية ايولوجية على عكس نجيب محفوظ الذى حرص على التخلص من المحددات السياسية او الوجيهات الياولوجية .

بالطبع هناك من النقاد من يصف غائب طعمه فرمان بأنه كاتب مدينى. كان قد قدم تفاصيل مدينته بغداد وحراراتها الشعبى وازقتها لتكون دليلا لجغرافية المسرود لديه. وهناك من شبه فرمان بجيمس جويس في انغماسه بتفاصيل دبلن والمتح منها عالما ومكانا روائيا دائما؟ وهو ما ينطبق على فرمان في ولعه ببغداد والكتابة عنها باسهاب وعمق. فى واقع الحال نسا غائب طعمة فرمان فى محلة بغدادية فقير ومتواضعة، وهو كاتب عصامى صنع نفسه بنفسه وتدرج فى الكتابة الادبية من محاولات الفاشلة فى الشعر الى الكتابة فى السياسة الى القصة القصير فالرواية فالترجمة. ولعل ما يجب الاشارة اليه هو النهايات التى انتهى اليها غائب طعمة فرمان غريبا ومهجورا فى روسيا مهملا ومشطوبا من لائحة الكتابة العراقية. وما زالت عائلته تحيا حياة صعبة كما ابلغنى صديق مقرب للعائلة هناك. وابلغنى عن وجود مخطوطات اخرى للكاتب الكبير غائب طعمة فرمان غير منشورة بعد وتنتظر من يلتفت اليها الواجب اليوم يقتضى ان نحى ذكرى هذا الكاتب المهم الذى احدث انعطافا فى الرواية العراقية والعربية ولا اجد فى مجلة ادب ونقد الا كونها مجلة مخلصه ووفية وهى تفتح هذا الملف المهم عن حياة غائب طعمة فرمان وادبه وهى التفاته ستكون فاتحة مهمة لا اعادة

الثقافة العراقية الى نفسها ■

أدب و نقد

مواقف ودكریات

ياسين النصير

(١)

لم تكن الرواية العراقية على درجة من النضج الفني إلا على يد غائب طعمة فرمان الكاتب الذي اعتمد في رؤيته على ثلاثة عوامل بنائية مهمة.

العامل الأول هو ثقافته الشعبية فقد ارتبط الأستاذ المرحوم غائب بالحياة الاجتماعية

دم المدى الثقافي أربع دراسات تتناول أدبالشعبية من خلال عمله في الصحافة وخاصة في باب أجوبته على رسائل القراء والسائلين أو من خلال ارتباطه بالتيار اليساري العراقي الذي وضع المجتمع العراقي كله أمام المثقفين عندما حول قضاياهم الفكرية والحياتية إلى مطالب اجتماعية وسياسية.

العامل الثاني هو فهمه الأسلوب الواقعي الاجتماعي الذي بدأه الروائي الكبير نجيب محفوظ.

وقد تتلمذ غائب على يده فترة طويلة عندما كان يدرس في القاهرة سنوات شبابه فقد وجد في رواية نجيب محفوظ الطريقة الأسلوبية التي تعين واقع المجتمع وتعكسه بطريقة سهلة ومفهومة حيث البناء ينبع من حقائق الحياة اليومية وتتم صياغته بأسلوبية مباشرة ويجمل

تقدم المدى
الثقافي أربع
دراسات
تتناول أدب
الروائي غائب
طعمة فرمان
وأهميته في
الأدب العراقي
من عدة
جوانب
أدب وقد

فصيحة ولكن شعبية العبارة. كما كانت ولا تزال روايات نجيب محفوظ تجمع بين الرؤية التاريخية والواقعية المعيشة.

العامل الثالث هو الوعي بأهمية السرد الفنى والحوار بين الشخصيات. فقد أولى غائب طعمة فرمان الحوار الديمقراطي بين شخصيات روايات أهمية كبرى، ووجد فيه الطريقة التي يوصل بها رأيه إلى القارئ منطلقا من تعدد الأصوات الاجتماعية لفئات المجتمع عندما تعالج قضية كبرى. لا بل جعل من تعدد الشخصيات طريقة فنية فى كل رواياته. ففى رواية النخلة والجيران وهى باكورة النتاج الروائى المتميز نجد خمس شخصيات تتقاسم بنية السرد واستمرت هذه البنية فى رواياته الأخرى: خمسة أصوات والمخاض وآلام السيد معروف والقربان وظلال على النافذة والمرتجى والمؤمل والمركب. فأصبحت أسلوبية منفتحة على التيارات السياسية والاجتماعية والثقافية، ودالة على أن الرواية العراقية تحمل رأيا مرتبطا بالواقع. فالحوار بين فئات المجتمع هو جوهر الفنية البنائية لروايته دون أن نجد أدنى علاقة بين المتحاورين والسلطة. وهذه نقطة مهمة هى أن موقف كل شخصياته كان مع المجتمع. وليس فيها أى صوت للسلطة الحاكمة. وعندما يبنى غائب طعمة بيت رواياته فى المحلة الشعبية لا يوصلها بخيوط بالمركز سلطة كان هذا المركز أم حزيا بل يتعامل مع المحلة بوصفها كونه ومدينته المصغرة.

(٢)

فى التجربة الروائية العراقية التى سبقت نتاج غائب طعمة فرمان نجد عددا قليلا من الروايات المهمة التى أسست لرؤية فنية يمكن أن تتطور لاحقا. بينها ما كتبه محمود أحمد السيد وخاصة فى روايته البكر "جلال خالد ١٩٢٣" التى كانت صوتا حداثيا للعلاقة بين الفن والمجتمع. ومنها رواية (مجنونان) لعبد الحق فاضل ورواية (اليد والأرض والماء) لنذون أيوب وغيرها من الروايات القصيرة التى تميزت بنفس اجتماعى ورؤية فنية متطورة. وإلى مرحلة الستينيات نجد أن فن القص العراقي يتركز فى القصة القصيرة والرواية وقد برز فيهما القاصان المبدعان فؤاد التكرلى وعبد الملك نورى وهما قطبا الحداثة فى الخمسينيات التى أسست لاحقا لفن القصة الجديدة كما يقول الدكتور الناقد على جواد الطاهر.

وفى أواسط الستينيات ظهرت النخلة والجيران رواية تتحدث عن العلاقة بين المدينة والريف من خلال نماذج اجتماعية تتراوح أمكنتها

وفاعليتها بين محلة فى مدينة ومسارات عمل فى الريف وفى الجيش. وعماد هذه الرواية الناس البسطاء الذين تتراوح همومهم بين العمل والسياسة. وتعد النخلة والجيران فى كل مفاصلها الفنية والفكرية نواة حملت فى نتاج مؤلفها لاحقا تفاصيل المجتمع وتطوره. ففى المحلة الشعبية نجد التغيرات البنائية قائمة فى جوهر العلاقة بين السلطة القائمة والناس، بين العمل اليدوى والعمل فى مؤسسات الجيش، بين خبز التنور وخبز الفرن، وبين التعامل بالعمل النظيف والتعامل بالسوق السوداء، بين أن يكون الإنسان أداة بيد السلطة، وبين أن يكون مناضلا شريفا يقف مع الجيوش التى تتقدم للقضاء على النازية فى العالم. هذه الأرضية الواسعة والمتداخلة كانت نوى للكثير من الأفكار اللاحقة لرواياته وكتاباته.

فى روايته الثانية (خمسة أصوات) تعامل غائب مع خمس شخصيات تختلف فى الآراء وتتفق فى المواقف الكبرى. كلهم من مثقضى الشعب هذه الفئة التى حملت على عاتقها الصوت الوطنى النضالى. ولكنها عندما تجد القضية متسعة نجد اختلاف الآراء عنها هو جزء من وعى القاص لتحقيق التعددية فى المجتمع. ومع القضايا الكبرى كانت الشخصيات محملة بما هو يومى ومألوف من حب وفقر وحاجة ومرض وطلاق ورسائل ومواقف. وقد تحولت (خمسة أصوات) إلى مسرحية وفلم كانت نواة جادة للمسرح ولسينما العراقية. فى روايته المخاض يعالج غائب طعمة فرمان الأفكار الكبيرة التى نمت فى مجتمع الستينيات فى العراق. وفى روايته القريان يعالج العلاقة بين شخصيات ثورة تموز عام ١٩٥٨ والمجتمع من خلال تداخلات سياسية بدأت منذ ذلك الوقت تخطط للقضاء على ثورة تموز. وتمثلت لاحقا بما حدث فى العراق عام ١٩٦٣ وفى عام ١٩٦٨ وصولا إلى قيادة المجتمع العراقى بمجىء الدمار والتخلف. بعد عن كان العراق فى مقدمة دول العالم الثالث الناهضة. فى روايته المرتجى والمؤمل يعالج غائب العلاقة بين خمس شخصيات تعيش كلها فى المهاجر وما سببته الغربية ان الوطن من مشكلات. أما روايته القصيرة الام السيد معروف فتعالج العلاقة بين الموظف البسيط والمجتمع من خلال شخصية مفردة وصوت غنى بالدلالة تحيط به شخصيات مفترضة وواقعية هى سداة لحمة النص والواقع. وفى روايته الأخيرة المركب يعالج غائب الواقع العراقى بعد التغيرات الدموية عليه من خلال سفرة جماعية لموظفين فى قارب إلى جزيرة أم الخنازير فى بغداد ليعالج العلاقة المفككة والمتداخلة بين أناس وقضوا على واقع مدمر.

أدب و نقد

(٣)

في هذه العجالة النقدية ونحن نطل على نتاج أهم روائى في تاريخ العراق المعاصر نذكر أن سنوات كثيرة قضائها غائب في موسكو حيث الاغتراب مادة وعملا كان جزءاً من شخصيته. ولكن هذه الغربية الطويلة لأكثر من ثلاثين سنة لم تجعل منه غائبا عن مشكلات المجتمع فقد كان يرحمه الله يمتلك أرشيفا واسعا عن العراق من خلال الصحف والرسائل والأحداث التي تصله ومن خلال قراءاته الكثيرة للمؤلفات الاجتماعية المتوفرة في مكتبات موسكو. وقد أعانته الترجمة لأصوات الروايات الروسية الكلاسيكية والحديثة على نقاء أسلوبه ودقة تمكنه من إدارة أحداث رواياته والسيطرة على روحها الفنية وتداخلات الشخصيات. وقد كان يرحمه الله يولكنى دائما أن أجمع له مؤلفاته وما كتب عنه وما كتبه والمقالات التي جرت معه. فقد كان يرسل لى من موسكو كل لقاءاته وكتابات ورواياته. وقد تجمع لدى منها الكثير شكلت دراسة كتبها عنه ولم تنشر بعد أعطيتها كنواة للأردنى المدعو خالد المصرى ليكتب دراسته عن غائب طعمة فرمان. إلا إن هذا قد أنكر لاحقا كل أوراقى التي بنى عليها دراسته في عام ١٩٩٥ ولم يعد لى الوثائق والمراسلات التي أعطيتها له إلا المقابلات فقط مع الأسف الشديد. تشكل روايات غائب طعمة فرمان في الثقافة العربية رافدا مهما من روافد العلاقة بين الثقافة والمجتمع. ليس لأنها تستمد أحداثها من تغيرات المحلة البغدادية، بل لأنها تعالج تغيرات المكان والزمان معالجة من يرصد التحولات في كليهما. فالمحلة التي يتعامل معها لا تبقى على تكويناتها القديمة دائما بل يصيها التغيير كلما مر السرد الفن عليها. هذه الرؤية التطورية للعلاقة بين الفنية والواقع. جعلت أسلوبه متصاعدا النبرة، متغير البنية متدفقا كما لو كان جريانا لا ينقطع. ولم تنته رواياته بنهايات مغلقة بل تبقى نهاياتها مفتوحة على احتمالات المجتمع ومتغيراته. والحديث عن تجربة غنية كتجربة غائب طعمة في مثل هذه العجالة أمر غاية في الصعوبة ويكفينا هنا أن نشير إلى أهمية هذا الروائى حتى بعد غيابه.

فقد كنت أول من أبلغ بوفاته عن طريق الصديق الدكتور عز الدين رسول. وقد أقمنا له حفل تأبين خاصاً في بيت أخيه في بغداد وكان الحفل مراقبا من قبل أجهزة الأمن ومقتضى السلطة التي لم تنشر صحافتها إلا خبرا مقتضبا عن وفاته و

أدب و نقد ... بعد فترة ■

الزمان والمكان عند فرمان

ناجح المعموري

ويقدم الاجابة على سؤاله قائلاً انه لا يفضل على غيره من الروائيين العرب، لكنه يعرفه جيداً بسبب الاطلاع الكامل على اعماله الإبداعية وقراءة كل ما كتب عنه. مضاف الى ذلك كله، سبب مهم ووجيه وهو معرفة الناقد الأماكن التي كتب عنها الروائي المبدع غائب طعمة، أي يؤثر أهمية المكان الذي انطوى على وظائف اشار اليها جيداً. ومعرفة الناقد الاماكن أو الامكنة التي عاشها فرمان وكتب عنها، ووجدت علاقة فكرية بين الناقد والنصوص الروائية ومع تواريخها الاجتماعية / والسياسية وما نتج عنها من خصائص ساهمت وصاغت عناصر الخطاب السياسي العراقي قبل ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨.

ويعترف الباحث بأن تمييز المبدع غائب فرمان بين حشد من الروائيين هو الفاعل والأكثر تحفيزاً له على تناوله بالبحث والدرس. وادرك بأن أعمال غائب طعمة فرمان تنطوي على فرص بحثية كثيرة، منها مثلاً: السيرة الذاتية، المرأة في روايات غائب، الشخصية في رواياته، الغربية، اللغة والحوار، السرد الأدبي وشعرية التفاصيل وغيرها من المواضيع الكثيرة، لكنه انحاز الى الزمان والمكان في رواياته، وهما من أهم المجالات أو العناصر الفنية في السرد وحسباً في القصة والرواية، لأنهما ويسبب إهتمامات الباحث الفكرية، يضيفان جوانب

يعترف د. على
أبراهيم منذ
البداية
بالاسباب
الكامنة وراء
اختياره
الروائي غائب
فرمان مع
كونه يشترك
مع كثير من
الروائيين
العرب
بخصائص
فنية
واسلوبية
مشتركة،

أدب و نقد

عديدة. كما قلنا. ذات علاقة حميمة ومباشرة مع الأجتماعى والسياسى، ويوفر هذا فرصة للباحث للإمساك بالدلالات الفنية والأخرى الفكرية التى رشتت عن زمان محدد ومعروف وساهمت للأشخاص بصياغته أمكنة تتبدى من خلال ملامحها تفاصيل المشهد / أو المشاهد التى لعبت دوراً فى إضاءة حياة الناس والصراعات التى كانت تجرى وتدور فيما بين الأشخاص والعوائل والأسر الشعبية، حتى بالإمكان القول ان روايات غائب مرآة توفر فرصاً عديدة لقراءة حياة الناس، ومكونات المجتمع العراقى وتنوع الوظائف.

كما بالإمكان الاعتماد عليها فى كشف وإضاءة ما لم يدرس من قبل، وتحديد المجال الأنثروبولوجى، ولذا نستطيع القول ان روايات غائب طعمة فرمان هى أصدق مدونات عن حياة الشعب العراقى وصراعات قواه وأحزابه وحركاته السياسية فى العديد من مراحل حركة النضال من أجل التحرر الوطنى وحتى بعد تحقق هذه الوظيفة الوطنية /، ظلت اهتمامات المبدع غائب طعمة فرمان بالمكان وتفاصيل حياة الناس وملاحقة الهامش الذى أنغمس الروائى فى متابعته والغوص وراءه.

ويؤكد الباحث بأنه وجد فى موضوعه (الزمان والمكان فى روايات غائب طعمة فرمان) مادة جديرة بالاهتمام والبحث بخاصة أنها لم يجز تناولها بشكل واف، مع إمكان تناول الموضوعات التفصيلية الأخرى وهذا ما لاحظناه فعلاً فى تفاصيل البحث العلمى الدقيق والمركز ولا يحاول الباحث الإدعاء بتفرد هذا الانجاز وإنما يتعامل معه بوصفه مكملًا، وإضافة إلى الكثير من البحوث والدراسات التى كتبها عدد كبير من النقاد.

وتوقف الباحث فى البداية عند السؤال التقليدى الذى أشارته الكثير من الدراسات هل للرواية جذور فى التراث الأدبى العربى؟ وأكدت الأراء أن الرواية نشأت وليدة التمركز الغربى فى مجال الرواية وآراء أخرى، غادرت الهيمنة الغربية وأشرت التأثير البارز والكبير للحكايات / المقامات والأمثال فى تشكل سرد عربى خاص جديد. وهذا ما توصل إليه د. عبد الله إبراهيم فى كتابه المهم السردية العربية ورسالة الدكتور لؤى حمزة عباس الخاصة بدراسة العلاقات السردية فى الأمثال.

لكن الباحث الدكتور على إبراهيم لا ينكر المجال الحيوى للسرد العربى القديم ويؤمن بأن السرد وروح الموروث العربى قد لعب دوراً بارزاً فى دعم ويزور روايات وقصص لها صلة مباشرة ووثيقة بالانجاز العربى القديم، وأشار إلى تعايش السرد التقليدى مع الرواية الكلاسيكية وإلح إلى اتجاه ثالث تعايش مع الاتجاهين.

أدب ونقد
ان د. على إبراهيم شديد الصلة بالتوصلات الفكرية والفنية لعدد

من المفكرين والنقاد المعروفين في مجال دراسة الرواية ولعل أهمهم وأكثرهم حضوراً هو جورج لوكاش الذي تعامل مع الرواية بوصفها نتاجاً أو ملحمة للمجتمع البرجوازي ويتفق مع الباحثين العرب الذين اعتبروا رواية زينب لمحمد حسنين هيكل هي بداية للرواية العربية المتأثرة بالمنجز الغربي.

وأشرنا ملاحظة مهمة في هذا البحث وهي العلاقة الاجتماعية، سياسية الفاعلة والتي لعبت دوراً في ظهور القصة ويقترن ذلك بواحد من أبرز الأحداث الوطنية في تاريخ العراق السياسي وهو ثورة العشرين عام ١٩٢٠

كما تكشف المحاولات الرائدة لعدد من الأسماء الأدبية ابتداءً بمحمود أحمد السيد والعديد من المحاولات الأولى التي تبثت عن بساطة وسداجة أيضاً.

وشخص أيضاً التحولات البارزة في أربعينيات القرن الماضي وما أنتجته الحرب العالمية الثانية وأكد البروفيسور د. زم فاسيلف قائلاً: بأن الباحث قد لاحظ السكون المصاحب للقصة والرواية خلال تلك المرحلة والمخ إلى أن الخمسينيات هي المرحلة الاجتماعية، سياسية التي أنتجت نموذجاً في الكتابة الأدبية ممثلاً لها بعدد من الأسماء المهمة: آدمون صبري، حازم مراد، نزار عباس، فؤاد التكرلي، عبد الملك نوري، مهدي عيسى الصقر، محمود عبد الوهاب وغيرهم.

أما الدكتور ك. ف. ن توفانوف فقد أشار في مقدمته للبحث إلى أن الأستاذ على إبراهيم تمكن بنجاح بارز من أن يمسك نقاط التقاطع الأساسية بين المعارف الأدبية في مادة تسمح بمتابعة النظريات العامة لحساب القوانين في أبداع المصنفين العرب حسب ما يقال.. وأهمية هذه المادة ومغزاها تتمثل بوضع خطوط من الحقائق المسلم بها.

كان الأسلوب الأدبي / الإبداعي للروائي غائب طعمة فرمان يرتكز على المحاولة الدائمة لإعادة ذكريات الوطن واستحضارها على الرغم من المسافة الزمنية الطويلة التي تفصل بين الروائي ووطنه وقد توزع البحث على:

استهلال ويا بين مع استنتاجات وبيولوجرافيا ولا بد من الإشارة ولو بشكل سريع للتوصلات النظرية المهمة خاصة في فصل (الزمن عند غائب) وهو فصل أهتم بالمجالات النظرية والفلسفية الخاصة بالزمن وبعض المفاهيم ذات الصلة مثل التزامن، والمناوبة، الحوار، المفارقة، التسارع، التباطؤ كما درس د. على إبراهيم عدداً من المجالات

الموضوعية التي كان لها دور واضح في رواياته العديدة. ومن تلك المجالات / الموضوعات الفاعلة وما انطوى عليه الزمان / المكان من

أدب و نقد

دلائل فكرية وفنية، ولعل أهم تلك المجالات المكونة عنصر أساسى فى السرد هو المكان، حيث تمكن من رسم صورة دقيقة جدا للمكان الروائى / بغداد بمحلاتها وأزقتها، وأماكن صاغت ذاكرة الشخصوس الفنية، بحيث لا يمكن للمتلقى عزل شخصوس فرمان عن ذاكرة بغداد / الأماكن فيها وما انطوت عليه من صراع اجتماعى . سياسى استجاب للعلاقات الموزعة فى رواياته لطبيعة المرحلة السياسية وتأثيرات سوسولوجية، وبلغ الأهتمام بهذا المجال حداً واضحاً ومتميزاً، بحيث تطرف فيه غائب طعمة فرمان وجعل من معطيات المكان / الزمان والفواعل الموضوعية نمطيات واضحة، حاول تغليفها برمزية قصدية، لم تفتح أمام بعض الشخصوس فضاءات أوسع وأكثر تعبيراً ودلالة.

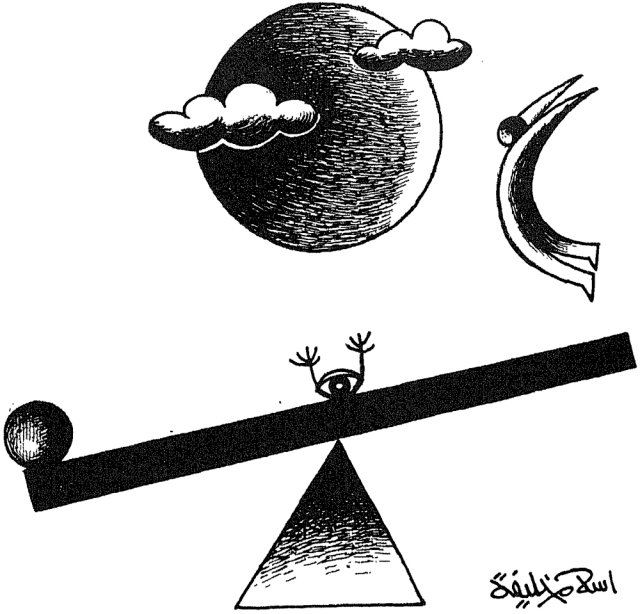
ولأن المكان ملمح عضوى فى الرواية ويبدو لدى غائب مهيمناً كلياً ومركزياً، لأن الحياقتبندر فيه وتنغرس وتنمو حتى تتضح ملامح شخصوسه التى تأخذ منه مؤثرات عديدة وتضفى عليه بعضاً حيويًا من مكوناته، أى بمعنى بالأماكن العودة الى روايات غائب طعمة فرمان والتعرف على هوية مرحلة من المراحل الفكرية والسياسية، وإيضاً توفر فرصة جيدة لتحديد الأطار السوسولوجى وتشابكاته مع الثقافى / السياسى. إنها روايات مرآتية، واضحة ودقيقة. كما اعتقد بأن روايات غائب أمينة فى كشوفاتها لمستوى ونوع التبادل الأتصالى / المجتمعى عبر السرد والحوار، وما تضمنته رواياته من سرود وحواريات وهى بغدادية اللغة ولن تكون الا بالشكل الذى كانت عليه وتبدت فيه، حتى بإمكان الدارس الانثربولوجى الأمسالك بتفاضيل كثيرة جداً خاصة بحياة الإنسان وعلاقاته وموروثاته والآليات المتحكمة بالعلاقات المجتمعية، حتى المكان لم يكن بمعزل عن التأثيرات الموضوعية الكثيرة الحاصلة آنذاك، لذا طرات تغيرات على الأمكنة البغدادية الموظفة فنياً، لأن غائب طعمة فرمان يريد من المكان أن يكون مرآة خاضعة لمستويات الصراع ومستبيحا لها، لأن المكان / الذاكرة لن يظل ثابتاً بحدوده أو ذاكرته الثقافية، لأنه متجدد، ولاحظ د. على إبراهيم حصول هذه التحولات المكائنية وعلى سبيل المثال فى رواية النخلة والجيران حيث قرر صاحب الإسطبل بيع الخيول وتحويل الطولة الى معمل، بعد شيوع استخدام السيارات بديلاً للعربات المسحوبة بالخيول. وإيضاً الإشارة الى مقاومة الناس معامل الصمون التى جاءت للمقضاء على خبز التنور، كما لم يستوعبوا إزالة بيوتهم الخرية ومحلاتهم القديمة وبناء غيرها.

ولعب التطور الإجماعى بوضوح فى انفتاح الحياة على الجديد الحضارى وكان غائب طعمة فرمان يؤشر لحظة نشاط البرجوازية الوطنية ودخول الصناعات الحديثة التى ساهمت بالمقضاء على عديد من المهن

والحرف ووضعت حداً فاصلاً بين القديم / والحديث.. إنها لحظة تحديد أولية في الحياة العراقية ونشوء صراع روجي / وثقافي بين القديم والجديد. وأهم د. على إبراهيم بالعلاقة الثنائية بين المنفى / والمكان، المنفى الذي تزدوج فيه اللغة كما قال أدوارد سعيد، وتعيش الذات توزعاً وانشطاراً بين اللسان الأول والثاني، آلية التفكير بالأول والحديث بالآخر، حتى ثقافة الفرد كما قال سعيد تكون وتظل خاضعة لمراكز تكونات الهوية الأولى، لذا كان واضحاً للمقارئ اكتشاف الحميمية بين المكان الأول ولغته وتأثيرات المنفى على ذلك، ولم يكن غائب بعيداً عن هذه التأثيرات بعد التقدم في المنفى حيث كشفت مراسلاته مع الروائي عبد الرحمن منيف عن اشتياقات غائب لممارسة الاتصال بلغته البغدادية الأولى لحظة نزوله المطار، أنه يريد اختبار ذاكرته / ويجري فحصاً لهويته وعناصرها البغدادية وقال د. على إبراهيم: المتتبع لنتائج غائب طعمة فرمان سواء أكان قارئاً أو ناقداً يتلمس تأثير المنفى على رواياته الأخيرة، إذ كلما طال زمن المنفى، ضعف إحساسه بالمكان ووهنت ذاكرته في أن تتسكك بالتفاصيل الضرورية التي تعطى صورة حياة لمسرح الأحداث هذه الصورة المعروفة في النخلة والجيران / وخمسة أصوات / المخاض / القرين / ظلال على النافذة / لأنها كانت باهتة في روايته المركب، لأنه لجأ إلى العموميات عند وصفه المكان، أو لجأ إلى الاسترجاع ليعطى صوراً قديمة يعرف تفاصيلها جيداً.

وهذا يعني بأن المنفى تدخل كثيراً في حرف العلاقة مع أمكنة غائب طعمة فرمان ومارس تأثيراً مهماً وقوياً على عناصره وتفصيله التي كان لها دور ثقافي / وجمالي في رواياته الأولى، حيث تسيّد المكان الذهني / والتجريدي الفاقد لحرارته وقوته في بناء وتشكيل شخصه الفنية، وأدرك غائب بأن الذاكرة تخسر كثيراً من حيويتها وطاقتها إذا كانت معزولة ومنفية، لأن الاستنكار بالتتالي يشحب وتغيم الصور والمشاهد، وعلى الروائي " كما قال غائب طعمة فرمان، أن يظل مرتبطاً بحبل سرى / عميق مع مكانه الذي يزيد الاشتغال عليه، وأن يعرف تفاصيل حياتية ويومية عما يحصل ويجري فيه، ولذا أكد الباحث على غياب الملامح المكانية في روايته (المركب) وعندما امتدت به الغربة وبعد خمس سنوات، صار له تصور آخر، فبدأ يعتقد أن الأديب الذي لا يتغذى يومياً مما تنشره الصحف والمجلات وما يغنى من الحان، وما يقال من فكاهات ونكات، وكل ما هو جديد، أن الأديب هذا يخسر الكثير، وربما تتكون عنده لغة خاصة لا يفهمها الناس.

أدب وفن
لذا بالأمكان التوصل لهذا الرأي في روايات غائب الأولى وهي ضاجة



بها والمناحة لها محليتها وخصوصية تكوينات شخوصه وهوياتهم. وهو كغيره من المبدعين مدرك الخطورة الكامنة في المنفى وتأثيراته القاسية على الذاكرة وقال: أنا كتبت رواياتي الثلاث في المنفى وقد أكون أكثر التصاقاً بالواقع العراقي من غيره، ولكن لا يمكن بشكل عام القول أن للغربة فضائل، الغربة إذا كانت لمدة قصيرة ولمدة معينة يمكن أن تكون لها فضائل، أما أن تكون غير محددة ومعروفة متى تنتهن، أعتقد أن فيها مساوئ أكثر ■

أسد بليغا

استعادة المدينة ، استعادة النص

على حسن الفوز

اذ تبدو هذه المدينة وكأنها اصبحت جزءا من تاريخ حكاوى ، واصبحت المدونات والشواهد عنها الواحا غائرة في السحر والتلذذ ، رغم انشدادها الى زمن شديد الجريان لم يترك على جسدها النافر بالانوثة الا شقوقا رطبة وبقايا جمال عتيق ..

غائب طعمة فرمان مواطن بغداد استثنائي ، تسكنه بالوجع والتذكر ، ورغم انه غادرها مبكرا لكنها ظلت عالقة به مثل رقية يحملها انى ، استجار بالامكنة ، مدون سرى وعميق ليومياتها الحافلة بالسحر ابدا ، حيث الامكنة المباحة والمغلولة ، وحيث حيوات الناس الذين انخرطوا في تشكيل نسيج اجتماعى / شعبي يخترن مرارات الامكنة ذاتها وذاكرتها المرة ، لكنه يحمل لها مذاقات وتوهجات توحى اليه بنوع من الروح الصاخبة بالحياة والاحلام !!! لا يمكن ان تتلمس رعشات جلدتها الطينى الا من خلال الكشف والغوص في ازقتها المتلاصقة بحميمية وكأنها تمنح شبابيكها وشناشيلها المتقابلة احساسا ايروسيا غامضا بتبادل النظرات المختلصة او المناديل البيض او القبلات المعجول !! او ربما تتكشف عبر حواريتها او حاناتها ومقاهيها عن ظلال عالقة مثل ايقونات (الادمية) تحاول ان تمسك الزمن وتعلقه على تخوتها او مزاغلها النابضة ببناء الارواح الحية واعترافات العشاق القلقة

لا اعرف لماذا
التذكر غائب
طعمة فرمان
كلما جرى
الحديث عن
بغداد
المدينة الحزينة
وبغداد
الذاكرات
وبغداد
الشاطيء
والليالى الملاح

أدب و نقد

واللجوء عند زوايا العتمة المكسوة لحظة هروب أضواء الشبابيك ...

المدينة عند غائب طعمة فرمان هي مدينة العالم السرائى الذى يختزن قلق شخصياتها وحرمااتهم واحلامهم المجهضة، «هى توربحارك حى لكنه سرى، اذ يتوزعه الفقراء، العشاق، المثقفون الهامشيون، الشقاوات، السكارى، البغايا، فنتأزىو السياسة»، واعتقده ايضا كان راصدا لتحولاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، اذ ان حيوات ابطاله لاتتحرك فى فراغ، بل انها تتحرك وتنمو فى سياق زمنى وفى اطار صراعات تجوهرت فى روح المكان العراقى واستجابت للكثير من معادلاته ...

فى النخلة والجيران يبدو قاع المكان/ المدينة هو الفضاء الساخن الذى تتشكل عنده حيوات ضالة وصراعية، يباخذها الجوع والخوف والاحلام الى عوالم تنتهك فيها الروح وتفقد سكونها واطمئناناتها المغشوشة، انها روح فى نوبة اغواء دائم، حيث العالم الخارجى الصراعى يعمور بظلال الحرب والكساد والبطالة وحيث قاع المكان يعيش قلقه الساخن وحرماناته وعواه الجنسى والانسانى عبر ارواح شخوصه المفجوعة ومنها روح سليمة الخبازة وهى تفرش لحظاتها المضطربة كمفارقة فى مواجهة كل تداعيات الزمن الخارجى، زمن الخطيئة والجوع والخيانة والموت، « مثلما وجدها فرمان فضاء آخر لزمان سياسى فى مرحلة ما بعد الحرب بكل تداعياته وتحولاته وفوضاه ... وكذلك يفعل سعيد و عبد الخالق وحميد و ابراهيم فى رواية خمسة اصوات، اذ المكان الثقافى والسياسى الذى يصنعونه لهم كمقابل نفسى وايهامى يعادل ازمتهم الوجودية فى وعى العالم، « الرواية تجد فى تقنية تعدد الاصوات مجالا لتعدد الرؤى والمصائر، اذ هم رغم تعدد مشاربهم واتجاهاتهم، الا انهم يلتقون فى لحظة وصفية يكشفون من خلالها العالم المأزوم الذى يحاصره والذى لم يقترحوا ازاءه الا حلولاً وهمية و فنتأزىو تذوب كلها فى المكان الحسى، المجلة/ الحزب/ الملهى/ المبنى/ الحانة / الزقاق/ الغرفة الضيقة»، هذه الاستعارات المكانية تتحول الى استعارات عالية تواجه المحيط الخارجى وشخصياته واجواءه النفسية والسياسية، وكان فرمان اراد ان يجعل ابطاله حاملين فقط لانهم نتاج ازمة وجودية وسياسية واخلاقية لم تترك لهم الا الهامش الحياتى والاطع والاخفاق والخواء، «ولاشك ان توصيفه للمدينة السرية او القاع هو دلالة على ان صناعة المدينة السياسية فى المعيش والرفاهية يبدأ من (الفوق) اذ يصنع السياسيون عوالمهم الباذخة واصحاب الاحزاب والكتتاب والصحفيون مناطق تعويضية حاخلة بالاغواء دائما، «بينما ابطاله/ شخوصه لايملكون سوى وعيهم المضطرب والمخدوع والموهوم باحلام الاخرين، لذا نجد ان الاماكن

أدب وفن

السرية التي يجترحها فرمان هي أماكن رغم شحوبها ورطوبتها إلا أنها أماكن غائرة
بالسحر واللذات والأيهات الموحية

وفي رواية (الأم السيد معروف) التي قال عنها جلال الماشطة بأنها تكشف عن الذخيرة
القرائية الكبيرة لفرمان، نجده يعترف ويبوح وربما يكشف عن وعى متعال في تلمسه
للكثير من مناطق نائلة في التاريخ والمعرفة والحسيات.

لا اظن إعادة قراءة (النص) الروائي كمادة سردية مهمة في بيان أهمية غائب طعمة
فرمان لأنه يملك قصب ريادة الرواية الفنية أولاً وإن يملك القدرة الفاعلة على إعادة
إنتاج الامكنة والشخص وعلتقهما والتي تكشف عن ادق تفاصيل العالم الجواني
للمدينة البغدادية ، هذا العالم هو الذي يحتاج الى إعادة قراءته لان الرواية الفرمانية
تقابل (النص) التاريخي لصيرورة حيوات المدينة ، وهو ذات الموضوع ذاته الذي كثر
الحديث عنه مع نجيب محفوظ عند دارسين عرب واجانب ، وربما كان اغفال غائب
طعمة فرمان يعود لاسباب سياسية وتاريخية معروفة ، فضلاً عن طبيعة فرمان ذاتها
بمزاجها وعزلتها وانطوائها .

ان وضع ما انجزه غائب طعمة فرمان في سياق تاريخي وثقافي يحتاج الى جهد
حقيقي يعطى للرجل حقه أولاً ويكسر وهما طالما رده البعض بان التاريخ الابداعي
العراقي كان تاريخاً شعرياً فقط ولم يؤسس فيه الروائيون والقصاصون شيئاً ثانياً ،
واعتقد ان هذا الجهد يمثل إعادة إنتاج حقيقي ليس للخطاب الابداعي العراقي بقدر
ما هو إعادة قراءة تاريخ الزمن الثقافي العراقي خلال عقود مهمة من سيرة هذا
التاريخ ورصد تحولاته في المكان والنص ، خاصة اذا عرفنا تأثيرات النص المديني في
روايات فرمان على النص التصويري الذي لا يعدوان يكون كله استعدادات للمكان
المديني ، اذ ان فرمان كتب كل رواياته خارج العراق ... لذا هانا استعيد روح المكان /روح
بغداد النابضة بالحياة والقوة كلما اقرأ أعمال غائب طعمة فرمان ، وكأننا سنبحث
في تاريخنا الثقافي عن حلول اكثر واقعية لازمتنا السياسية التي

أدب و نقد تعصف بالمكان والنص ايضا ، انها مفارقة حقاً!

العاب الأدباء

سيد المتعبين أو «لا أحد يسعف الخيل»

فريد أبو سعدة

هل تمثل المختارات قراءة خاصة من الشاعر لتجربته؟ هل يقول لنا شيئاً لا نعرفه؟

ما الذى يخفيه وما الذى يستنقذه من قبضة النسيان؟ ما هى الصورة التى يريد أن يبدو بها فى الذاكرة، خاصة بعد انقطاع دام تسعة عشر عاماً؟

هل ثمة دلالة لترتيب قصائده بالمخالفة لمواعيد صدورها أول مرة؟ وهل يختلف الأمر قليلاً أو كثيراً إذا ما قرأنا القصائد حسب ترتيبها الزمنى، كأن نقرأ قصيدة "إلى سيد المتعبين" ١٩٨٢ أولاً لنصعد من الماضى إلى الحاضر حتى نصل إلى قصيدة "قراءة قبلية لموتنا الجديد" ٢٠٠٣م؟

ثم ماذا يعنيه أن يكون تاريخ بعض القصائد هكذا من ٨٣ - ١٩٨٦ أو من ٨٤ - ١٩٨٦ هل يعنى أن قصيدة مثل "من دفتر مطارات أعوام الفزع" استغرقت كتابتها هذه الفترة، أم أنها كانت ضمن قصائد ربما تحت هذا العنوان نفسه واختيرت هى من بين هذه القصائد؟ بمعنى كيف تعمل آلية الحذف وآلية الاستنقاذ؟ وهل يقودها تقديم المهم أم

عندما يشرع
شاعر فى
إصدار

مختارات من
شعره ما الذى
يفكر فيه؟ ما
هى الهواجس
التي تحلق به
وحوله وهو

يتقدم خطوة
خطوة فى
تكوين
مجموعته؟

أدب ونقد

الجميل، الخدش أم الصقل؟

أتصور أن في كل تجربة شعرية أصيلة هناك هذا الجدل بين المهم والجميل، بين استخراج الذهب من مناجم لم تكن متاحة أو معروفة وبين سبك الذهب وتشكيله في حليات بديعة.

تاريخ الأدب يحفل دائماً بكلمات مثل "أول من قال" أو "أول من فعل" وهي دلالة على ربط الكشف بالريادة.

أما تاريخ الوجدان فهو لا يحفل إلا بالجميل والمؤثر الذي يخطف الروح. ودائماً ما يتفاوت الشعراء في حظهم من الأهمية والجمال. ولا يخلو الأمر أبداً من شاعر يجمع بين المهم والجميل فيصبح جميلاً لأنه مهم ومهماً لأنه جميل!!

"لا أحد يسعف الخيل" هو الديوان الذي جاء بعد "صوت الطائف في آخر الليل" الصادر في الخرطوم عام، ١٩٨٣ وإلياس فتح الرحمن ينهى مقدمته للديوان الجديد بسؤال بالغ الأهمية يقول:

تسعة عشر عاماً وثيف

ترى كيف تفسح عني

وأفسح عنها؟

وهو تنويع على أسئلتى عن آلية الحذف والاستنقاذ والدلالة التي تترشح من خلالها في تكوين هذه المختارات الشعرية.

العناوين دالة على نفسها وعلى عالم الشاعر ورؤيته بشكل ملفت، إذ لا يمكن تجاهل المرارة التي تنضح من الإخبار بأن أحداً لا يساند أو يساعد أو يسعف الخيل/ الحركة/ الطليعة في مهمتها الصعبة للانتقال من الضرورة إلى الحرية، من التخلف إلى التقدم ومن الجحيم إلى النعيم.

وكما يمكن تفسير مفردة الطائف بالشخص الذي يطوف بالمكان فإنه يمكن بالقدر نفسه تفسيرها باسم المكان أي مدينة الطائف فنكون على مستوى الغياب أمام صوت النبي المتألم وقد رحمته الصبية بالحجارة وأسالت دمه أمام الكبار.

العناوين إذن فاتحة للنشيد الذي سيتصاعد عبر القصائد، وتمهيد طبيعي لتلقى صورة الشاعر وهي في قبضة الصيرورة منصاعاً ومقاوماً في آن!!

من بين كل الإهداءات إلى أرواح لراحلين يقف الإهداء "إلى أمل دنقل وحده" هكذا كما يقول إلياس دالاً على هذه الألية التي حكمت المختارات. فأمل دنقل

كما يقول: هو المتيقن بما يكفى من أن الكلمة مقترنة بشرفها وحدها

أدب ووقف

الجديرة بأحضان المؤهلين، وأن حرب المتواطئين أينما وجدوا فرض لا يجب الاستخفاف بزمن وجوبه، وأن الخطر إذا ما تمدد كما يتمدد الآن فلا نامت أعين الشعراء.

يبدو الإهداء وكأنه مانيفستو، وتمنحه المفردات الفقهية مثل "اليقين"، "الفرض"، "الوجوب" دلالة دينية تقترب بهذه الحرب من دائرة الحلال والحرام مساوية بالتوازي مع النصوص التراثية) "المتواطئين" بالمنافقين أو الكافرين.

الإهداء يقرأ على أى حال أمل دنقل كأمر لشعراء الرفض لأنه (المتيقن بما يكفى) فلا يعرف المهادنة أو التواطؤ ولأنه يخلق فى خطر ليصل وعيه بوعى الناس ويضع حكمة الرأى والعراف على سنتهم.

لذلك فإننى أتصور أن ما كان يعمل فى الخفاء أثناء جمع هذه المختارات (وعى الشاعر هذا أو لم يعه) كان تقديم قصائد من تجربته تقول ما كانت تقوله قصائد أمل ونماثل بين دور الشاعر هنا وهناك.

يؤكد ذلك أيضاً ما استحضره إلياس من قبيلته الشعرية وكأنه أراد أن يشهد أرواحهم (قبل أن نشهد له أو عليه) بأنه معهم فى رباط إلى يوم الدين.

استحضر إلياس عشرة من شعراء السودان واثنين من العراق هما: بلند الحيدرى وسعدى يوسف، ومن مصر: أمل دنقل وصالح عبد الصبور، ومن فلسطين: محمود درويش وتوفيق زياد.

بل يؤكد هذا ذلك النتوء الغريب فى الديوان، الذى يتمثل فى الكلمة الرقيقة التى كتبها على الملك فى أكتوبر ١٩٨٣ عن مجموعة (صوت الطائف فى آخر الليل) والتى ينهيا قائلاً: تحية لهذا الكلام، ولكل من يقول النصيحة غير هيباب، تحية لإلياس فتح الرحمن فهذا فتح شعري جديد".

لقد خالجنى الشك فى أن إلياس، وهو يختار مجموعته تلك، قد خجل من أن يضع أمامنا دخيلة قلبه، أشواقه الإنسانية الصغيرة، عواطفه، بعد أن وضع فى المانيفستو أنه فى زمن الخطر، كما يتمدد الآن، لابد أن يكون متعالياً على هذه العواطف منتدباً نفسه لهم العام لكى تتم مقولة فلا نامت أعين الشعراء!

إنه إذن يتقدم لنا محتشداً بقبيلته من الشعراء، ومحمياً ببركتهم عازماً على أن يختار من شعره ما يرضيهم ويرضينا أيضاً لأننا نحب هذه القبيلة ونقدر دورها فى عالم الواقع وعالم الشعر.

الكلمة الشريفة أو الكلمة النصيحة بتعبير على الملك هى مدار عمل أدب وقد

الشاعر، هي وعيه الذى يحلم بإشاعته فى الناس، هي الحق الذى يواجه به الباطل
وهى النص العارف الناطق بالحقيقة فى مواجهة قطع الطرق إلى الحق.
الكلمة إذن هي سيف الشاعر فى هذه المنازلة فالكلمة إن رفعت سيفاً فهي السيف، كما
يقول صلاح عبد الصبور.

فى الديوان حمزة كبيرة من الثنائيات وهى ثنائيات تمثل عنصراً تكوينياً يهيمن على
شعر إلياس فتح الرحمن. ثنائيات مثل: القامع والمقموع، التمرد والخنوع، الحق
والباطل، الأنا القومية والآخر، الماضى والحاضر، اليقين والشك.
وهى ثنائيات متناقضة، كل طرف فيها هو نضى للطرف الآخر، ورغبة فى إزاحته من
الحضور.

صراع أبدي لا ينحل فى مركب يجمع ما بين النقااض أو يجاوز حدىة التضاد فى
متوسطات جديدة مما يكشف عن رؤية مأساوية لذات إما أن تحصل على كل شىء أو
ترفض كل شىء، ولكنها فى لحظات الانكسار تعطى نفسها لثنائية الشك واليقين
وتمنح نفسها للتساؤل المرير عن الخطأ والصواب. من بين هذه الثنائيات التى تشكل
تقنية الديوان ورؤيته معاً ثنائيتان تعكسان خصوصية الشاعر ورؤيته إذ تتحلق حولهما
مجموعات من الثنائيات الأخرى.

أولاً ثنائية الماضى والحاضر

بالدولار، الواقف بين الناس وبين التاريخ الناهد والزمن المنظور، حاضر يقول فيه
المرابى: الدين عسر ومن قال يسر أقومه بحرأبى، ويقول فيه الترابى فى موازة لا تخلو
من التطابق: قومي لا يعرفونك يارب فدعنى أحدثهم بالنقود فهم يعرفون النقود فزد
فى نقودى لأقنعهم. العقيدة تطلع يارب إن مال سرجى وخف على ظهر بنك البنوك
حسابى.

إنه حاضر الترتيل المعلن والدجل المستور، زمن الحكم بردتنا، زمن الغبن المزمن، زمن
الطاغوت، وزمن الديجور.

وإذا كان هذا هو الحاضر فإن الرؤية هي رؤية لسقوط التاريخ من لحظة مضيئة
متوهجة فى الماضى إلى لحظة قاتمة راكدة فى الحاضر، فما العمل، كيف التبليغ؟
الفعل المركزى فى هذا التبليغ هو صوت الذات الشاعرة التى تنقل سرها/ وعيها إلى
المتلقين كى تؤثر لهم على فعل أو انفعال يسهم فى تغيير واقعهم، إنه رفض للقمع
ولتزييف الدين ومناوئة السلطة بما يقضى على الخوف منها.

لذا فهى رؤية تصرخ: لا للتاريخ الواقف والعلم الزائف فى زمن

أدب وقد

الديجور، أمله أن ينهض من حجرات الغبن المزمّن صوتَ القوم وينهض في الزلزلة صوت الله وينفخ في الطرقات الصور.

لكن المازق في هذه الرؤية الفردية القائمة على الثنائية يؤدي بالذات إلى أن تقيس هذا الواقع الساقط على واقع آخر (في الماضي) كان أمجد وأزهى متوهمة أن الماضي تمكن استعادته، وأن في الماضي دواء الحاضر، وأنه يكفى أن نستلهم رموزه الماجدة لتعيد تشكيل حياتنا على غرار السلف الصالح.

لذا تستدعى الذات المبدعة من رموز الماضي ابن الحسين في مواجهته لمعاوية وذويه ومن رموز الحاضر محمود محمد طه صاحب الرسالة الثانية في مواجهته للنميري والترابي وذويهم من قضاة السلطنة، الثنيل وحاج نور والمكاشفي.

والمفارقة هنا تكمن في انجرار قوى الطليعة من المستوى السياسي للصراع إلى المستوى الديني للصراع، أي من عالم الواقع والحقائق إلى عالم التأويل والتأويل المضاد. وهو صراع لا يمكن حسمه إذ نصبح أمام موقفين متعارضين في الواقع يستخدم كل منهما الدين في تبرير خطابه.

هكذا تبدأ الذات حربها باللغة، وتصبح هي السيف الذي لا سيف غيره فتقول ارفعيني من الجب يا لغتي وابدئي رقصة الحرب.

أنا ابن المقفع/ مئذى الضالعين تصول وتقطع/ أبادُ ولا أتلاشى ومن فوهة القبر أطلع.
أنا ابن الحسين أنا مكمّن السرّ في العالم الهامشي وعدتُ بجيش المريدين في المرتين
وها أنا/ عيونى على مكة الأجنبية/ وقلبي يحدث قيثاره الله في صمتها/ وكفارتى
بين بين.

إنه معلقٌ بالماضي الذهبي، الماضي الذي لن يأتي أبداً: أرحم القلب وهبنى دفتر الماضي وهبنى دفتر الذكرى. وهو يفعل ذلك لأن ما يزوح عنه في هذا الجحيم المقيم هو الماضي مثلاً في كتاب الأغاني وسورة مريم ورمانة السهروردي.

أبادُ ولا أتلاشى ومن فوهة القبر أطلع.

هذه هي الحركة الدائرية أو الدائرة الجهنمية التي تحكم مأساوية هذه الرؤية.

ثانياً: ثنائية اليقين والشك

وهي وثيقة الصلة بالثنائية الأولى، وبالفعل الدائري الدائم من السقوط والنهوض، الموت والبعث، إذ في لحظات الهزائم والانكسار هذه تمرق بالذات المبدعة لحظات من الشك لكنها لا تؤسس وعياً جديداً لأنها لا تعرض وعيها بالأساس للمساءلة؛ فتصبح هذه اللحظات أشبه بالسواوس التي يهشها المؤمن

أدب و نقد

سريعاً وهو يستغفر!!

هكذا ترين الوسواس على قلب المؤمن فيتساءل:

هل نحن نحن وهل هذه اليدُ تلك اليدُ المستطيمة

أم القول ضلّ، أم الأرض ما عادت الأرض والأفق أدبر والقلب للقلب أنكر.

حسبتك في لحظة العاصفة تظلمين يا نخلتي واقفة

أو يحدث نفسه من خلال ضمير الغائب قائلاً:

ثلاثون يا صاحبي

ثلاثون في طوفان الشجن

وتلك الرسائل محمولة لتطرق يا صاحبي باب من ١٩

دعوتك والشك يجتاح نافذتي وعلى الباب يختال طيف اليقين

هذه اللحظات من الشك التي تعصف بالذات كلما هزمت في النزال لا تتحول إلى

حوار مع الذات يصعد بها من مرحلة إلى أخرى في الوعي لذلك تقول:

أنا لحظة الشك في قهقرات الفقيه/ أنا الملك الببغاء السفيه.

وإذا ما كانت هذه لحظات الشك فإن ما يقابلها من اليقين أكثر:

أنا الميت المتعافى. أنا ابن المنافى. أنا ابن الحسين. أنا المتحدى. أنا أرض جدى.

ويعرفنى الله والناس وسر المدائن، يمشى الهويينا على لحن زندي. أنا المتحدى.

حواسيب هذا الزمان المؤمر كعدى. أنا المتحدى. وهاكم من الجلد واللحم والعظم

ردى.

هذه المراوحة، أو هذه الدائرة التي تبدأ من اليقين وتصل إلى الشك أو تقوم من الشك

وتصل إلى اليقين تمثل توتراً ينجو بالخطاب الشعري من الأحادية والشعارية كما أن

مفارقات الخطاب التي تتمثل في إعاقته الذات لنفسها عن طريق الوقوع في تصورات

تاريخية من جهة، وانتهاك المانيفستو الذى وضعته هي لخطابها (إذ لم تكن متيقنة

بما يكفى) من جهة أخرى.

هذه المفارقات تدنو بالخطاب إلى أفق إنساني حميم يتطلع إلى الحقيقة ولا يكف عن

الخطأ!!

أدب و نقد

«بشائر اليوسفى» وشعاع الضوء

اعتدال عثمان

زمن الرواية يتحدد بحرب أكتوبر ١٩٧٣ والسنوات السابقة واللاحقة عليها. ومن خلال هذه الحقبة الزمنية تنطلق ذاكرة الراوى لتقدم نسيجاً ملحمياً حياً لتجربة الحرب والحب، تتداخل فيه ظواهر الخصب والجذب والتنازل والموت ودورات التاريخ العريق والمعاصر والأرض السمراء الخضراء والصحراء وحضور النيل ممتزجا بعصارات أعمار الناس البسطاء وشهادة الجنود، تلك العصارات الحمضية المسكرة اللاذعة ذات المذاق المصرى الخاص، كمذاق اليوسفى.

والرواية أيضا بحث عن معنى للوجود، يلضم الزمان بالذاكرة ويكون مصباحاً يضىء الطريق فى ذلك التيه المفرغ الجميل للتجربة الإنسانية بشكل عام ولتجربة جيل تفتح وعيه خلال السبعينيات. جيل خاض الحرب وعاش حقبة الانفتاح واختزن مثل أسلافه مرارات الانكسار وحكمة التاريخ وحب الحياة وشهد ذلك الزمن الذى يبدو فيه كل شيء حقيقياً ومبدولاً فى آن.

ويستخدم رضا البهات فى بشائره لغة جامعة تمزج الفصحى بالعامية والصور الشعرية بلغة السرد التقريرى والعدودات والأهازيج والأمثال الشعبية بعبارات من نصوص لديستوفسكى وكانترزاكس

«بشائر
اليوسفى» عمل
روائى أول للكاتب
الموهوب رضا
البيهات.
والبشائر أوائل
الثمار
الأرجوانية
المتوهجة وسط
الأشجار
الخضراء تعلن
عن ميلاد موهبة
عظيمة، نبتت فى
بساتين أرضنا
الخصبة بالإبداع
الروائى الأصيل
المتواصل، جيلاً
أثر جيل وموسماً
عقب موسم.

أدب و نقد

ولوركا، لغة لا تستوقفها القوالب ولا مواضع التعبير المألوف المستأنس وإنما تتدفق بالألم وبالدماء الحارة، دماء الشهداء المنسكبة على الرمال ودماء القلب المعنى بعشق الوطن والناس وعذابات الروح.

يبدأ الحدث وينتهي في هذه الرواية القصيرة الممتعة والراوى يستقل قطارا يتجه إلى القاهرة. في الجزء الأول من الرواية وهو بعنوان «بشاير اليوسفى»، يكون الراوى فى طريقه لاستلام عمله الجديد بالقاهرة بعد أن أنهى فترة تجنيده. وداخل عربة القطار يتوزع السرد بين وصف التواصل والألفة الفورية الحميمة التى تنشأ بين الركاب، إثر صعود بائعة اليوسفى من ناحية، وانطلاق الذاكرة من ناحية ثانية، تستدعى وقائع الحرب التى شارك الراوى فيها، وأحداث الثغرة واستشهاد زملائه المقاتلين. ويتميز السرد فى هذا الجزء بالمزج بين المحدود واللامحدود، فواقعة بسيطة مثل اقتسام حبات اليوسفى وتقشيرها وتفصيلها والناس يحلفون حين يتعازمون، تضى على المكان جوا ودودا فيبدأ الناس داخل عربة القطار فى تلطيف جراحهم بتعريفها دون كلفة، بينما يشيع فى الخارج نوع من الانسجام بين الأرض والسما كآه استجابة من الكون اللامحدود:

«أريج حقول سابغة الخضار، هيات أوردتها لتشرب ما وسعها من أشعة الشمس التى شرعت طريقها على مهل»، (ص ١٢).

وهذا الانسجام الكونى يقضى بدوره إلى تناغم جديد بين الناس والمثريات والأصوات والروائح فتنجلى «حجب الرؤية وكشمشة البرد والخوف الشتائى الغامض من الوحدة»، (ص ١٢).

وبيتربح فى المكان حضور إنسانى صباحى طازج فى شذا من رائحة اليوسفندى، (ص ١٢).

ولا يقتصر المزج بين المحدود واللامحدود على الحدث الروائى فحسب إذ أن الزمن أيضا يكتسب السمة نفسها . إن زمنا محددًا فى الطقولة يستعيده الراوى من الذاكرة ليصف أصدقاء طفولته ولهوهم البريء والعدوانى الغليظ وحال أمهاتيم - أمهاتنا - مريضات دائماً وكسيرات وممثلات بالأمل، ذلك الزمن المحدد المحدود ينسرب فى أزمنة أخرى مخزونة فى ذاكرة، لا تخص الراوى وحده، وإنما هى ذاكرة خرافية الامتداد وتصل السنين بالسنين المتشابهات، تمتلئ بالحفر والفجوات لكنها تشف فى خطافات كاشفة عن شىء يجاوز التاريخ والوقت. شىء يوالف بين الأقدار الصغيرة فى صمت غنى مريب، لا يفصح المصريون عن حكمته أبدا.

أدب ووقد

وهؤلاء المصريون قادرون على مواصلة ذابهم الأذى وسيرتهم الأليفة، يكابدون ويكدون، هي اختراقات دامية ودائمة لأرواح بعضهم البعض حتى يتأكد من تصبيرها روحا واحدة سمراء، سميقة الرقاق كخبز العيد. صنعت من مادة الأرض والبيوت . معجونة بالضوء والسعال والأفراح الصغيرة والأحلام المدحورة، (ص٥٦).

ويبرع الكاتب في استدعاء شخصيات زملائه المجندين، حضورهم في الذاكرة حتى وحافل بتفاصيل واقعية يومية، تتراوح بين المهام القتالية وانطلاق المرح ، درأ للخوف في انتظار هجوم جديد، عقب الشجرة واختراق الدفروسوار. عبد الفتاح يقسماته الدقيقة العدوانية وجلسته المتحفزة وطبيعته المرحمة. ونصيف الأشيب ذو الصليب المدقوق في باطن رسغه، صاحب القلب الطيب والشنب الكثيف والالتزام العسكري الصارم. ومحسن بمثلث وجهه الوازع، طفل كبير لثيم يبدو هادئا بشعره الناعم الأسود. والسيد الضوى رامى الأرى، جى، الأول فى الكتيبة، ضخم طيب يعطى على سره بحساب ، سيد ما فيش تفاهم - كما لقبه زملاؤه - يسقط جريحا فى عملية حربية، بينما تهرس دبابات العدو عبد الفتاح ونصيف قبل ساعات قلائل من وقف إطلاق النار. تلك الشخصيات الواقعية، المنزرعة فى الأرض والمدافعة عنها، تتجسد فى السياق الروائى بصورة تجعلها أكبر من الواقع، أو أن صفاتها الجسدية والنفسية منحوتة من ذلك الجوهر الذى، أورت صلابة قلب مصرى لم تفهمه الدنيا بعد. هتكت فيه المجنزرات والنابالم والعنقودية والألف رطل ما هتكت. وبقي القلب قويا يلهم نسيراته، طاويا على جرحه، ناظرا من علياء خرابه وعماراه وعيون مهاجره.. مشرعا نحو الأفق الشرقى فى سمتة القلبى النبيل،(ص٤٤).

سيد الضوء على سبيل المثال - يقدم على النحو التالى:

«يأنس إلى اللمة.. ويتصرف فى الحضور كمسئول عنهم ويعطى راتب سجنائه لصاحبه ويستمع إلى كلامنا فيعيده، بلغته ويطريقته الخاص.

ويكثر من التشبيهات. يكره المدينة ويتوجس من النساء ويجيد احتمال الجوع والضرب على أسلحة كثيرة.. يسأل مجالسه ولو صدفة، منين؟ من كنا.. أجدع ناس.. انت متجوز. عندك كام؟ رينا يخلى..، ص٣٨.

أنه ابن بلد وفلاح قرارى يرتبط فى السياق الروائى بما يجاوز صفاته المحدودة ليجسد نوعا من الاستمرارية الممتدة فى التاريخ والواقع والمستقبل.

وتتعدد الأمثلة فهو مرة يجسد الذاكرة الجماعية:

«(سيد) لا يستغرب فى الدنيا شيئا وكان الأشياء جميعا معادة لديه..

أدب ووقف

مخزونة في ذاكرة خرافية بمساحة بدنه الأسمر الكبير، (ص ٣٦).

وسيد أيضا يبادر بالنزول إلى القتال أثناء الحصار والكتيبة مهددة بالموت جوعا وعطشا ثم يعود بفضفين ممتلئين باليوسفى، عثر عليهما في مركب غارقة، تلك المبادرة المموسة ترتبط بالطلق غير الملموس، أو المحسوس، على نحو ما يظهر في تعقيب الراوى الذى يقول:

يا ابن الجنية يا سيد كيف أعطاك المكان سره؟، (ص ٣٨)

وسيد، بالإضافة إلى ذلك كله، يبادر مرة أخرى بالالتفاف حول جبل عتاقة ويقوم بتفجير موقع العدو فى أعلاه دون انتظار للأوامر، يحمل قذائف الأربى جى، التى خط عليها أسماء اولاده الذين يحملون أسماء الراحلين من أهله وسوف يحمل أبناء من صلبهم أسماء راحلين ثم يأتوا بعد. هكذا يتواصل الخلف والسلف وينصهرون فى سلالة واحدة، متعددة الأمشاج، إن السيد لا يتصرف سعيا وراء بطولته، وإنما هى أشياء وأفعال انبغى أن تحدث كما هى إنها بالنسبة إليه ضرورة فى قول ضابط الكتيبة. وهى ضرورة قديمة متجددة تتخطى الزمان والمكان، يقول الراوى، قاصدا سيد:

لكنه فعل أيضا ما تبدى له بغزيرة فلاح قرارى، يرى الأرض له والزمن المطلق، (ص ٣٦).

هكذا تتداخل خيوط الحدث والزمن ومصائر الشخصيات وتمتزج بسر المكان أو بعبقرية المكان، لتقدم ذلك النسيج الملحمى الشامل للواقع وما فوق الواقع والمحدود واللامحدود والنسبى والمطلق.

إذا كان الجزء الأول من الرواية يقدم رؤية ملحمية، فإن الجزء الثانى «المبدولون» يعد اقرب لتقنيات الرواية الوجودية على نحو ما ذكر الدكتور شكرى عياد فى تقديم الرواية.

إن الراوى فى بحثه عن معنى الوجود يلجأ إلى استبطان الذات وتأمل تجربته على المستوى العام والشخصى، أعنى تجربة العمل السياسى فى الجامعة وعلاقته بزملائه المثقفين، بعد سنوات من التخرج والعمل، فضلا عن علاقة الحب التى ربطته أثناء الدراسة بخلود.

غير أن هذا الجزء من الرواية لا ينفصل بصورة تامة عن الجزء الأول، إذ يستخدم الراوى ضمير الجمع فى السرد والوصف لحال أهل المدينة وأهل القرية فى موضع عدة، لى ينقل رؤية ملحمية أخرى، وإن تكن معكوسة، وكأنها الملحمة

أدب وقد الضد، إذا جاز التعبير. كل شىء حقيقى ومبدول فى أن،

الناس والوجوه والبيوت وتفاصيل الواقع المعيش في المدينة والقرية والعلاقات بين البشر تتجمع في لوحة بانورامية شاسعة تجسد ما أسميته الملحمة الضد. أحداثها وشخصياتها لا تحفل بقيمة الإنسان ولا تصور نبل مسعاه، وإنما تصور الابتذال والندالة وسيادة قيم البيع والشراء، مما يفضي إلى مسخ الكائنات، أو تحولها عن صورتها الأولى.

ويوظف الكاتب في هذا الجزء الثاني من النص الأسطورة الضرعونية التي ترتبط بتصوير وجود قرين أو الكا، لكل إنسان، يلازمه منذ أن يولد، يرعاه ويحفظه في الحياة، ويندمج به بعد الموت. وكما تتحول الرؤيا الملحمية في الجزء الأول من الرواية، فإن الأسطورة تنعكس أيضاً في هذا الموضوع من النص. فالمبدولون، هم الناس وقد تلبستهم أرواح شيطانية من داخل نفوسهم.

فايز زميل الراوي في الجامعة والعمل السياسي أصبح مسخاً مشوهاً ونموذجاً للمثقف الانتهازي النذل. وخلود أنكرت الراوي. أما شبيهتها فقد تكشف مظهرها البريء المخادع عن ابتذال منفر، أصاب الراوي بالعنة. وهو نفسه يتساءل، كيف للروح أن تبهت في وتشرخ وتصدأ دفعة واحدة ويطعنة صغيرة، حتى فؤاد المثقف الذي يبدو متماسكاً أخذ يحكي للراوي عن انتهاك الروح والجسد وأهدار الأدمية حين اضطر للعمل في مطعم سياحي.

ولا يختلف حال القرية عن المدينة فقد تبدلت أخت الراوي الكبرى بعد موت زوجها، أما الصغرى فإنها تتزوج من عريس غنى يعمل في بلد نفطي ويمارس نشاطاً مريباً ومشبوهاً، على أن القرية هي تبدلها تظهر شيئاً، وفي نفسها ماتزال تجمع أشتاتاً من أزمنة قديمة، (ص ١٢٤).

وعلى عكس ما تمتزج الأحداث والأزمنة والشخصيات في أبعادها الواقعية والمفارقة للواقع، في الجزء الملحمي الأول، فتصبح أمام ذاكرة جماعية قادرة على الاستمرار ومناورة الانكسارات والهزائم، نجد هذه الذاكرة نفسها وقد أصابها في الجزء الثاني غير قليل من التصلع والتشوه.

يقول الراوي:

القرية وناسها (وكذلك المدينة) شيء يبتز الذاكرة، (ص ١٢٩).

وعلى الرغم من افتقاد المعنى وعبث المسعى، الذي يتجسد بوضوح في هذا الجزء الأخير من الرواية، إلا أن الرؤيا لا تنطلق على هذه الصورة القائمة

أدب و نقد المتشائمة.

إن الكاتب إذ يصور أشكال التشوه والتردى والسقوط يحرص في الوقت نفسه على أن يبطن ذلك كله بتعاطف إنساني، عميق المغزى، ينبع من تلك الذاكرة الجماعية ذاتها التي طالما عرفت المحن وتجاوزتها، كدأب الشعوب القديمة العريقة.

ففايز، على سبيل المثال، نموذج المثقف الانتهازي، يكشف عن وجه آخر ناضج بالألم، إن بروحه - يقول فؤاد - عذابا كبيرا يهرب منه بالفجاجة والتنطع حيناً، وبالعقلنة حيناً، وبالهروب دائماً. ماذا تروم من شخص يأكله جرح إنسانى كبير.. ظل غائماً تماماً وشارداً بحيث لم تعد ترى قناع الوحش المنتصر دائماً على وجهه، بل ترى وجهها إنسانياً طرياً ومجمداً ينضح بتهتكه داخلياً. . كان مسحوقاً ومنهكاً من داخله. هو أيضاً مبدول، (ص ١٠٥)

وفضلاً عن ذلك الفهم العميق لطبيعة الإنسان تتداعى إلى ذهن الراوى عبارة تتردد بصورة متكررة فى أكثر من موضع، عبارة قالتها خلود:

الناس اضعف مما تتصورون واغوى كذلك مما تتصورون.

إن تكرار هذه العبارة بدلالاتها على حقيقة الإنسان وما تشتمل عليه النفس من جوانب السلب والإيجاب، يتضاهر مع رؤيا تخايل الراوى كالحلم فتفتتح الذاكرة على التاريخ القديم تسترقده منه طاقات الخصب والحياة.

«ملايين الملايين من المصريين الذين خلقوا من قبل وماتوا ووروا تراب الوادى عبر آلاف السنين. هذا التاريخ المزدهم بالبشر. رأيتهم يصطفون فى جلال مهيب، يملأون المدى من أركان مصر الخمسة، ويرتلون بصوت خفيض خاشع كالصلاة.. يرعش منه ماء النيل فى مجراه.. وهم يمسحون أيديهم برفق على شئ أشبه طفلاً حياً مسجى عند فتحة الهرم الأكبر. وتظل لفترة تصاعد تراتيلهم وتهز السماء والأرض تترجرج.... كانت الشمس مشرقة كأنه النهار والقمر طالما كأنه الليل....» (١٢٢).

وتبدو هذه الرؤيا فى سياق النص كأنها نبوءة رامية لبعث جديد، أو على الأقل إمكان ميلاد يتخلق فى رحم تلك الذاكرة نفسها، كى يوجد فى مستقبل ما، قريب أو بعيد.

أما الحاضر فإنه سؤال مفتوح أيضاً على إمكانات شتى، سؤال يصاغ فى شكل ترميمية، أو ترقية يخاطب بها الراوى نهر النيل، ذلك الذى يهب الخصب والعلنة، يفيض ويفيض والراوى يسأل: «ماذا تدبر لنا بغد؟» (ص ١٤٣).

هكذا تنتهى الرواية لتتقدم لنا كاتباً مصرياً موهوباً، ينتمى بحق لذلك الفلاح المصرى

الفصحى ■

أدب وفتة

هديل اليمام وراء القضبان

قاسم مسعد عليوة

وينفس الروح قدم د. هشام السلاموني للكتاب محتفياً بالتاريخى فيه أكثر من احتفائه بالفنى ، لأنه . على حد تعبيره . وجد فى هذا الكتاب ما هو أكثر وأكبر من الظواهر الأدبية وفنيات الشعر ، فالشعر فى هذه الفترة ، وتحت هذه الظروف ، لم يكن إبداعاً فقط ، وإنما كان ذا وظيفة احتاج إليها الشيوعيون فى محنتهم المروعة ، احتياجهم للتفجع والتوجع ، التسرية والتسلية ، الأنين والحنين ، التحدى والتصدى ، تأكيد الوجود ، الصمود ، النزيف ، الثقيف ، الرفض ، الأمل ، هجاء الزبانية المجرمين ، ورتاء الرفاق المستشهدين . وما أقى المحن التى واجهها هؤلاء الذين طالما طورودوا وسجنوا وأوذوا ونالوا من التعذيب والتنكيل ما يفوق طاقات البشر ، لا لشيء إلا لأنهم طالبوا بالعدل والحرية والديموقراطية الحقيقية لكل أبناء الوطن.

بهذه الروح الدفاعة وطنية وحباً وحماسة لما أبدعته قرائحهم شعراً أنشدوه وتغنوا به فى عتمات الزنانات التى رُج بهم فيها شهوراً وأعواماً ، قدم سمير عبد الباقي لقرائه عدداً باهراً من باقات الزهور الفواحة بالنبل الإنسانى العظيم .. باقات من زهور استمدت عطورها من الدماء المستنزفة من الأجساد التى طالما استهدفت بالضرب والسحل واللذع بالسياط والتهشيم بالهراوات .. وإذا كانت قد توزعت على

بروح أقل ما توصف به أنها جياشة ، ومضعة بالانتماء والوفاء الرفاقى ، أعد الشاعركبير سميرعبد الباقي آخر كتبه (هديل اليمام وراء القضبان) وجمع فيه ما وقع عليه أو جمعه . بمساعدة رفاقة وأصدقائه ومعارفه . من قصائد أبدعها الشعراء الشيوعيون المصريون الذين ذاقوا مرارة السجن فى الفترة ما بين عامى ١٩٤٥ - ١٩٦٥م .

أدب ونقد

صفحات الكتاب أسماء وأماكن بعض السجون والمعتقلات التي مورست فيها هذه الفضلعات ، وذلك لأسباب تحريرية ، فإنها على ما هي عليه من توزع تدفع بالفصص غليظة حرّارة إلى الحلو ، فما أكثر السجون والمعتقلات المصرية التي كانت مفتوحة لاستقبال سجناء الرأى .. سجون ومعتقلات ما أراد جلاؤها إلا أن تكون مزارع للمهر والإذلال ، فحولها هؤلاء إلى مروج قادرة على إنبات الجميل الزاهى من أزاهير القصائد .

ويسبب من اتساع المدى الزمنى الذى بزغت فيه هذه القصائد (عشرون عاماً) ، عكس الكتاب تبايناً واضحاً فى مشاعر الشيوعيين المصريين تجاه السلطة التى اعتقلتهم وسجنتهم ، وكررت . سواء قبل أو بعد يوليو ١٩٥٢م . سجنهم واعتقالهم أكثر من مرة ولسنوات طوال . وهى مشاعر مثيرة لحيرة البعض ، فما أندر القصائد التى هجوا بها جلاديهم ، وما أقل تلك التى هاجموا بها النظام الذى منعهم من الالتحام بجماهيرهم وقيد حرياتهم وعذبهم وقتل منهم من قتل .

يضم الكتاب مائة وخمسة وخمسين قصيدة لعدد ثلاثة وثلاثين شاعراً شيوعياً مصرية داق مرارة السجن فى الفترة موضوع مادة الكتاب ؛ بالإضافة إلى قصيدتين أولاهما قصيدة (غنوة برمهاة) للشاعر الكبير صلاح جاهين . لم يسجن . وقد استهل بها سمير عبد الباقى مادة الكتاب ، وثانيتها قصيدة (المرتد) للشاعر الفلسطينى معين بسيسو وقد ختم بها الكتاب . وأهم ما يميز هذه القصائد أنها من إبداع خليط من المبدعين يغطى قطاعات عريضة داخل المجتمع المصرى ، فمنهم الفنانون والأدباء والمثقفون والطلبة والعمال والمحامون والمهندسون وقادة العمل السياسى والنقابى ، بل إن منهم من تلقى تعليماً أزهرياً . وقد اقبلت الشهرة على بعض منهم وذات عن بعض . ومن بين الأسماء المشهورة فى ميادين العمل العام ، ثقافة ، سياسة ، وتعليماً ، وفلسفة ، البارزة فى الكتاب أسماء كل من : فؤاد حداد ، كمال عبد الحليم ، محسن الخياط ، كمال عمار ، محمد الشرنوبى ، مجدى نجيب ، متولى عبد اللطيف ، محمد مهران السيد ، محمود أمين العالم ، عبد الرحمن الشرقاوى ، د . عبد العظيم أنيس ، عبد الرحمن الخميسى ، محمد خليل قاسم ، زكى مراد ، محمود شندى ، وسمير عبد الباقى (المعد نفسه) .

ويعد الكتاب ، بمادته ومقدمته ، وثيقة أدبية وسياسية وثقافية وقانونية عالية القيمة ، تبرهن على أن الشعر كان . وسيظل . أسلوباً وأداة نضال لا يستهان بها . ويشهد على أن طاقات المبدعين ذوى المبادئ لقادرة على مواجهة أشد أساليب التعذيب الجسمانى والنفسى ضراوة ووحشية ودماراً . وأحسب أنه لا غنى للباحث

أدب وقد

العلمى ، فى أى مجال بحثى يرتبط بالإنسان وعلاقاته المجتمعية المتعددة ، عن الرجوع إلى هذا الكتاب/ الوثيقة ولأنه ما من شىء كامل كمالاً مطلقاً ، فلم يسلم الكتاب من بعض هنات ، منها : جمع مادته بدوافع إنسانية وعاطفية محضه ، كما أشار المعد نفسه ؛ وعجز جامعى المادة عن الإحاطة التامة بكل ما كتبه الشيوعيون المصريون من قصائد خلف قضبان السجون ؛ و اتكاؤهم . عند جمعها . على الذاكرة والعلاقات الشخصية والمكتبات الخاصة دون غيرها من المصادر ؛ وسماح معد الكتاب بنفاد عدد من القصائد التى كتبت بعد عام ١٩٦٥م . الحد الأخير للفترة المحددة للكتاب . إلى المادة المنشورة ؛ وعدم اعتناؤه بالتحديد الدقيق لمجتمع البحث ولأدواته ؛ وتهاونه فى طلب تواريخ كتابة كثير من القصائد ، وكذا تواريخ الزج ببعض أصحابها فى السجون والمعتقلات ؛ وإغفاله ذكر أسماء بعض السجون والمعتقلات ؛ وعدم إخضاعه البيانات والقصائد للتدقيق العلمى السليم . لكن الإنصاف يستلزم الاعتراف بأن كل هذه الهنات لا تنتقص من موثوقية الكتاب ، مثلما يستلزم الإقرار بأن الالتزام الصارم بهذه الأمور ليس مطلوباً من المعد أو من كاتب المقدمة ، فكلاهما شاعر مؤدج ، ومن حق كل منهما أن يُعَظَب عاطفته على ما عداها ، ويُحمد لهما أنهما ذكرا بعض هذه النقائص صراحة ، وأقرا من تلقاء نفسيهما أن الكتاب عمل غير تام ، وأنهما ينتظران الكثير ممن هم ذوو صلة أو يملكون المعلومات . ويعد ، فهذا الكتاب . على أهميته للمكتبتين المصرية والعربية . خطوة مبدئية مهمة تستوجب خطوات تالية كثيرة ، ويشكر لكل من أسهم فى إخراجها للنور صدق الدوافع والإخلاص فى الجهد . والكتاب يقع فى ٤٣٠ صفحة من القطع الكبير وصدر منذ أيام عن مركزالبحوث العربية والإفريقية ولجنة توثيق تاريخ الحركة الشيوعية المصرية حتى عام ١٩٦٥م . ونشره هو دار العالم الثالث بالقاهرة ■

ذكرة

مئة عام على ميلاد الأنسة يوكيكو ماكيوكا

عاطف سليمان

حسبما ورد في رواية، الشقيقات ماكيوكا، التي أتمها الكاتب الياباني العظيم "ونيشيرو تانيزاكي" (١٨٨٦ - ١٩٦٥) في سنة ١٩٤٨ تقريباً، وأنجز الترجمة العربية في ٦٧٩ صفحة من القطع الكبير (عن الإنجليزية) الأستاذ محمود عزت موسى (وراجعها د. عبد الغنى خلف الله)، و صدرت في مصر عن مؤسسة دار التحرير للطبع والنشر (بدون تاريخ) قبل حوالي نصف قرن. والطريف أنه ورد في ثنايا "الشقيقات ماكيوكا" ذكر رواية أخرى هي، ريكار، للكاتبة الأمريكية "كيت دوجلاس ويجن"، فقام بترجمتها أيضاً محمود عزت موسى، وكأنه كان يتسلم مهمته اللاحقة من لدن مهمته الأنية ويتتبع شغفه وهواه فيما ينكب على ترجمته.

الشقيقات ماكيوكا وكأنهن يندكرن بالأخوة كارامازوف هن: الأخت الكبرى "تسيركو"، (٣٦ سنة) متزوجة من "تاتسيو"، وأنجبت العديد من الأبناء. تليها أختها "ساشيكو"، (٣٤ سنة) متزوجة من "تينوسوك"، وأنجبت طفلة واحدة. تليها أختها "يوكيكو"، (٣٠ سنة) ولم تنزوج بعد. وتليها أختها الصغرى "تايكو" التي تدلّل باسم "كويسان"، (٢٦ سنة)، و تخوض مغامرة حب أو مغامرتين أو ثلاثاً، وتنتظر زواج يوكيكو ليحق لها الزواج بدورها.

ولدت
يوكيكو
ماكيوكا في
سنة ١٩٠٧، و
هي "سنة
الخروف" وفق
التقويم
الياباني،
أدب وقد

رواية ضخمة، مكتوبة في حقبة الأربعينيات (هي اعقاب الحرب العالمية الثانية)، و موقّعة بقلم تانيزاكي - الأستاذ الذي تجاوز الستين آنذاك، و لا تنبرى الرواية لتناول "قضايا كبرى"، و لا تتراسل مع عراقلة الساموراي، و لا تتقصى مسائل وجودية، و لا تبتغى بناءً لأحداث روائية مبهرة أخاذة مشوقة، و لا يبدو حتى (من خلال ترجمة عن ترجمة) إنها طمحت لأية فنيات أسلوبية. في رواية، الشقيقات ماكيوكا، لم يكن هنالك سوى البساطة التي هي البساطة، و كأن بين غلافى الرواية قصيدة هايكو من عشر كلمات لا غير، و كأن قارئ هذه الرواية سيظل يراقب فراشة عالقة في دورق زجاجي، و الفراشة حقاً لا تأبه بأنها في مأزق، فإن تجالّد القارئ و تواضع و استمر على جديته و يقظته في المراقبة حظى بمحصول من جيّد الأدب يرضيه و يمتعه.

يوكيوكو عالقة؛ فعلى الرغم من جمالها الأصيل الهادئ و رقتها و شخصيتها اللطيفة و علو منزلة عائلتها في التراتب الاجتماعي إلا أنها لم تتزوج بعد و قد بلغت الثلاثين. يكمن السر "العادي" في بطء إدراك الأهل أن مكائهم المالية قد تدهورت نوعاً عن ذي قبل، و رفضهم بالتالي عروض زواج مناسبة كثيرة للأنسة يوكيوكو ما استحقت الرفض، و عندما تكافسوا بالحقيقة كانت السنوات قد مرت و أوصلت يوكيوكو إلى الثلاثين و أوصلت تايكو، التي لا يجوز تزويجها قبل يوكيوكو، إلى السادسة و العشرين. من هنا تبتدئ الرواية، و يوكيوكو فراشة غير مأزومة على الإطلاق إلا بقدر ما يتسبب تأخير زواجها في تعطيل لأختها تايكو أو في إخراجات لأسرتي أختيها ساشيوكو و تسيركو.

انشغل تانيزاكي بالبقعة الداكنة التي فوق عين يوكيوكو، التي لا تداريها مساحيق التجميل بل إن طبقات البودرة تبرزها، و ما هي إلا بقعة صغيرة لا تكاد تلاحظ، تظهر و تضمحل وفقاً لدورة التبويض الشهرية و ستزول على الأرجح مع علاقة الزواج. إن تلك البقعة المؤقتة التافهة ليست عند تانيزاكي بأقل شأناً من الحرب العالمية الثانية التي كانت اليابان في عشاياتها و في حماتها في زمن الرواية (١٩٣٧ - ١٩٤١) أو التي كانت اليابان في اعقابها عند إتمام كتابة الرواية (١٩٤٨)، فالبقعة هذه قد تعرقل زواج فتاة مثلما قد تفعل الحرب تماماً.

في ١٩٤٨ كانت اليابان قد استسلمت و ضُربت بالقنابل الذرية و وقع أحفاد الساموراي في خيبة رعاة البقر؛ بدو عصرنا الحديث كامل الطمع و الهمجية و الحقد على ذوى الأصول و الحضارات و الثروات و المدججين بأبرع منتوجات التدمير. و كان تانيزاكي ابناً كبيراً عارفاً يليق باليابان، و كانت روايته

أدب و نقد

هامسة لأهله الذين يقدرون الهمسَ ويعتبرونه. فى الرواية لا يتخلى أحدٌ عن متعة الخروج والارتحال لمشاهدة تفتُّح أزهار الكرز فى موسم تفتُّح أزهار الكرز، ويحرصون على تلبية دعوات الحضور لاصطياد الفراشات المضيئة فى موسم ظهور الفراشات المضيئة، ويخصون المناسبات بالثياب اللائقة، ويتواصلون مع كل ما تعطيه الطبيعة لهم، ويقبلون حتى بكوارثها. كان تانيزاكي يعرفهم، ويعرف أنه ما أن يبدأ لهم سردُ رواية الشقيقات ماكيوكا فإنهم سيحبون منه أن يجد زوجاً مناسباً للجميلة الدمثة يوكيكو، مولودة برج الخروف، التى تكاد تتورط فى العنوسة وهى الإنسانة التى يحبها الأطفال وتحبهم حباً، لا بد أن يجد زوجاً للحلوة اللطيفة التى صارت فى الرابعة والثلاثين من عمرها وتتضاءل فرصتها فى أن تصير أمّاً لطفلٍ من رحمها، لا بد أن يسمى الكاتب الذى اسمه ونيشيرو تانيزاكي ويجتهد لإسعاد يوكيكو ومن ثم شقيقاتها بأكثر ما يمكنه من مهارة ومثابرة وعزم وإيمان على مدى خمس سنوات فى سبعة صَفحة، ذلك أن تكلمه بالفلاح فى مهمته سيقُلُّ من خراب القنابل الذرية التى ضربت بلاده منذ ثلاث سنوات لا أكثر، وسيهونُ آلام النذل والفقير. ويختتم تانيزاكي روايته بينما محاولات خطبة الأنسة يوكيكو تقترب من النجاح. إنها تكاد تنجح فحسب.

رواية بسيطة وخالية من الحذلقات مثل سحبة واحدة بطلاء الملك الزاسخ الصريح الثقيل. رواية يابانية عامرة بفلسفة ماثوثة بهدوء وصبر. رواية على هيئة حال مشاهدة أزهار الكرز؛ ليست جميلة أو مهمة إلا لمن يعنيه الأمر. أمّا يوكيكو فبلغت الآن مئة سنة.

قرن على مولد يوكيكو ماكيوكا التى كانت تقرأ رواية ريبىكا، ذات يوم، ولعلها دونت على قصاصة تعليقاً مثل: رواية على قدر وافٍ من الجودة والشاعرية والتفهم الإنسانى العميق.

عيد ميلاد سعيد ■

أدب ووقف



اسماء بنت

قصة مترجمة

آدم وحواء

قصة قصيرة للكاتب البرازيلي: ماشادو ده أسيس (١) ترجمها عن الإنجليزية: خليل كلفت

فوصفته سيدة البيت بأنه شخص فضولى. ولم تكن هناك حاجة إلى أى شيء آخر. بعد ذلك بقليل، كان الجميع يتناقشون حول الفضول، وما إذا كان سمة ذكورية أم أنثوية وما إذا كان آدم أم حواء هو المسؤول عن السقوط من الجنة: قالت السيدات إنه كان خطأ آدم، وقال السادة إنه كان خطأ حواء. لم يقل القاضى شيئا وإجاب الأب بنتو، وكان راهبا كرملياً، بابتسامة عندما سألته مضيفته، دونا ليونور، عن رأيه: "أنا، يا سيدتى العزيزة، أعزف الثيولا". وكان يكذب، لأنه لم يكن أكثر شهرة كعازف ثيولا وعازف قيثار منه كلاهوتى.

وعندما دُعى القاضى إلى الكلام، أجاب بأنه لا يوجد أساس لتكوين رأى، لأن السقوط من الجنة لم يحدث بالطريقة التى رُوى بها فى الكتاب الأول من أسفار موسى الخمسة سفر التوراة، فهى أسفار مشكوك فى صحتها. ووسط الدهشة العامة، ارتفع ضحك الكرملى، الذى كان يعرف أن القاضى كان أحد اتقى الرجال فى المدينة وأنه أيضاً كان مرحاً، وصاحب خيال مبدع، وحتى كثير المزاح حقاً، طالما بقيت الأمور فى الحدود الكهنوتية ومهذبة. أما فى الأمور الجادة فقد كان جاداً جداً.

فى وقت ما خلال
العقد الأول من
القرن الثامن
عشر، دعت
زوجة صاحب
مزرعة فى باييا
عدة أصدقاء
حميمين إلى
العشاء، وأعلنت
تقديم نوع خاص
من "الحلو" لأحد
الضيوف، وكان
معروفاً بأنه فى
غاية الشرة. وأراد
فى الحال أن
يعرف نوع الحلو،

أدب ونقد

"أيها الأب بنتو"، قالت دونا ليونور، "أطلب من السنيور فيلوسو أن يلزم الصمت".
"لن أطلب منه أن يلزم الصمت"، أجاب الراهب، "لأننى أعرف أن كل شيء يقوله مقصود تماما".

"لكن الكتاب المقدس..." قال الأمر بالجيش، جوان باريوسا".
"فلنترك الكتاب المقدس فى سلام"، قاطع الكرملن. "السنيور فيلوسو مطلع على كتب
أخرى، بالطبع..."

"أنا أعرف الرواية الحقيقية للقصة"، أصر القاضي، فيما كان يتناول طبق "الحلو"
الذى قدمته إليه دونا ليونور، "وأنا مستعد لأن أقول لكم ما أعرف، طالما كنتم لا
تطلبون منى أن أفعل شيئا آخر".
"تفضلن، قل لنا من فضلك!"

"هذه هى الطريقة التى حدث بها الأمر فعلا. فى المقام الأول، لم يكن الرب هو الذى
خلق العالم، بل الشيطان..."

"يا للسماء!" صرخت السيدات.

"لا تذكر هذا الاسم"، رجته دونا ليونور.

"أجل، يبدو أن..." تدخل الأب بنتو.

"تسميه الشرير، إذن. كان الشرير هو الذى خلق العالم، لكن الرب، الذى استطاع أن
يقرا أفكاره، سمح له بأن يتصرف بحرية لكنه احتاط لتصحيح وصقل عمله، بحيث لا
يتترك الخلاص أو المحبة عرضة لأذى قوى الشر. وسرعان ما ظهر الفعل الإلهي، لأنه
بعد أن خلق الكائن الشرير الظلام، خلق الرب النور، وهكذا خلق اليوم الأول. وفى اليوم
الثانى، عندما خلقت المياه، ولدت العواصف والأعاصير، ولكن أنسام الأصيل الرقيقة
هبطت من الفكر الإلهي. وفى اليوم الثالث، خلقت الأرض، ومنها طلعت النباتات، لكن
فقط تلك التى لا تحمل ثمارا أو أزهارا: النباتات الشوكية والنباتات القاتلة، مثل
الشوكران. ولكن الرب خلق الأشجار المثمرة والنباتات التى تغذى أو تسر الإنسان. ولأن
الكائن الشرير كان قد قام بتجويف الأغوار والكهوف فى الأرض، خلق الرب الشمس،
والقمر، والنجوم. وهكذا كان عمل اليوم الرابع. وفى اليوم الخامس، خلقت حيوانات
اليابسة والماء والجو. ونحن نقرب الآن من اليوم السادس، وهنا التمس انتباهكم
الكلية".

ولم يكن بحاجة إلى أن يلتمس ذلك، إذ أن الجميع كانوا يحملقون
أدب وقد إليه بفضول.

استمرّ فيلوسو، قائلاً إنه في اليوم السادس خُلق الرجل، وبعده في الحال المرأة. وكان كل منهما جميلاً، ولكنهما كان يملكان فقط غرائز دنيئة ويفتقران إلى الروحيتين، اللذين لم يكن بوسع الكائن الشرير أن يمنحهما إياهما. ونفخ الرب فيهما روحين بنفَس واحد، وعواطف نبيلة وطاهرة بنفَس آخر. ولم تقف النعمة الإلهية عند ذلك الحدّ. جعل الرب جنة عدنّ تطلع هناك وقاد إليها آدم وحواء، مانحاً إياهما امتلاك كل شيء. كل منهما حرّ ساجداً عند أقدام الرب، يذرفان دموع العرفان بالجميل.

"سوف تعيشان هنا"، قال لهما الرب، "لكما أن تأكلا من كل الفواكه ما عدا تلك التي من هذه الشجرة، التي هي شجرة معرفة الخير والشرّ".

أصغى آدم وحواء مطيعين، وعندما تركا وحدهما، حملق كل منهما إلى الآخر في ذهول. وبدا انهما كليهما صارا شخصين مختلفين. وقبل أن يهبها الرب مشاعر نبيلة، فكرت حواء في تكتيف آدم بحبل، ورغب آدم في أن يضربها. غير أنهما الآن استغرقا في تأمل كل منهما الآخر وكذلك المشاهد الطبيعية الرائعة. ومن قبل لم يعرفا مطلقاً الجو بمثل هذا النقاء، أو الماء بمثل هذه العذوية، أو الزهور بمثل هذا الجمال والشذا، ولم يحدث أن صبّت الشمس مثل هذه الشلالات من الضوء في أي مكان آخر. وبدأ في يدٍ أخذاً يهيئان على وجهيهما، ضاحكين من قلبهما في البداية، لأنهما حتى تلك اللحظة لم يعرفا كيف يضحكان. ولم يكن لديهما أيّ تصور عن الزمن، ولهذا فإن كسلهما لم يفسح مجالاً للضجر. وعاشا في حالة من التأمل. وفي الأمسيات كانا يذهبان ليشاهدا غروب الشمس وطلوع القمر وكانا يُحصيان النجوم. ونادرا ما كان بوسعهما أن يُحصيا حتى ألف نجمة، لأنهما في العادة كان يسقطان نائمين وينامان مثل اثنين من الملائكة.

وبطبيعة الحال فإن الشرير صار في منتهى الغضب عندما اكتشف كل هذا. ولم يكن يستطيع الذهاب إلى الفردوس لأن كل شيء هناك كان منضراً له، كما أنه لم يكن يستطيع أن يأتي للمثول بنفسه ليوأجه الرب. ثم إنه سمع حفيفاً لأوراق الشجر الجافة على الأرض فنظر إلى أسفل ورأى حية. أثاره هذا الاكتشاف فناداها: "تعالى هنا، أيتها الأفعى، يا سرعة الغضب الزاحفة، سُمّ السموم، هل تكونين سفيرة أبيك وتصلحي أعماله؟"

بديلها، قامت الحية ببادرة غامضة بدا أنها إيجابية. منحها الشرير القدرة على الكلام، وأجابت هي بالإيجاب، إنها ستذهب إلى أيّ مكان قد يرسلها إليه.

إلى النجوم، إذا أعطها جناحاً نسر؛ إلى البحر، إذا كشف لها عن

سرّ التنفس تحت الماء؛ إلى أعماق الأرض، إذا علمها مواهب النملة. أخذت الخبيثة تتلوى بلا توقف، راضية بصورة مسرفة بكلامها، غير أن الشرير قاطعها: "لا شيء من هذا القبيل، ليس إلى الجو، أو البحر، أو أعماق الأرض، فقط إلى جنة عدن، حيث يعيش آدم وحواء".

"آدم وحواء؟"

"نعم، آدم وحواء".

"المخلوقان الجميلان الذان رأيناهما ذات مرة، يسيران مستقيمين. وطويلين مثل أشجار النخيل؟"

"هما ذاتهما".

"أوه، أنا امقتهما! آدم وحواء؟ لا، لا، أرسلنى إلى مكان آخر. أنا امقتهما! مجرد رؤيتهما تصيبنى بالغيثان. أنت لا تريد أن أصيبهما بأى أذى..."

"لكننى أريد!"

"حقاً، إذن سأذهب، سأفعل ما تشاء، يا سيدى ويا أبى. الآن أسرع وقل لى ماذا تريدنى أن أفعل. ان الدغ كعب حواء؟ سألدغ..."

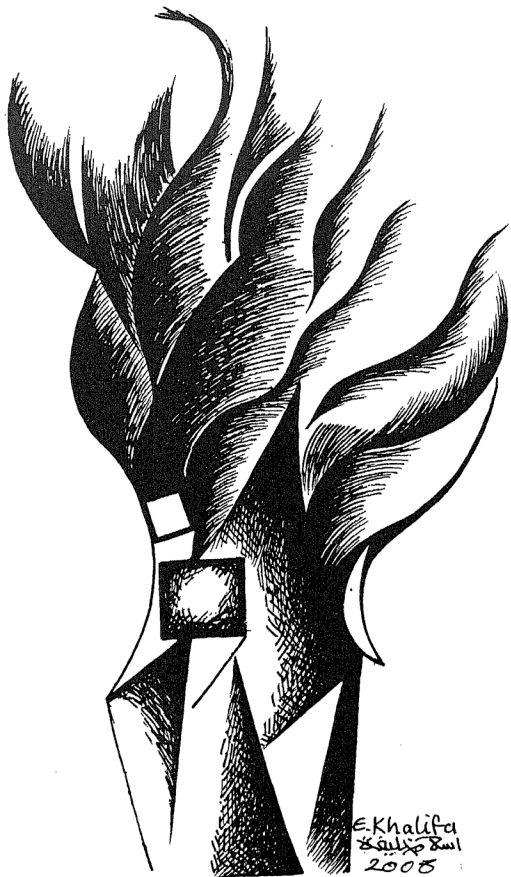
"لا"، قاطع الشرير. "أريد العكس بالضبط. هناك شجرة فى الجنة، شجرة معرفة الخير والشر، التى من المحذور عليهما لمسها ومن المحذور عليهما أن يأكلا من ثمارها. اذهبى، وتكوّزى فى أعلى هذه الشجرة، وعندما يمرّ بك أحدهما، ناديه بلطف، واقطفى واحدة من ثمارها، وقدميها له، قائلة إنها الذ ثمرة فى العالم. وإذا رفض، سوف تُصيرين على أن يأخذها، قائلة إنه يحتاج فقط إلى أن يأكلها ليكتشف سرّ الحياة ذاتها. اذهبى..."

"سأذهب، لكننى لن اتكلم مع آدم، سأتكلم مع حواء. سأذهب، سأذهب. هل تعنى حقاً سرّ الحياة ذاتها؟"

"نعم، هذا صحيح. انطلقى، يا أفعى لحمى، يا زهرة الشر، وإذا نجحت، أقسم أنك سوف تمتلكين الجانب البشرى من الكون، وهو الجانب الأفضل، لأنه ستكون لديك كموب كثيرات من بنات حواء لتلدغيها ودم عدد هائل من بنى آدم لتحقنى فيه فيروس الشر. اذهبى، اذهبى، ولا تنسى..."

تنسى؟ لقد حفظت بالفعل كل شيء عن ظهر قلبها. ذهبت ودخلت الفردوس الأرضية، وسَمَت متسلقة إلى أعلى شجرة المعرفة، وتكوّرت، وانتظرت. ظهرت حواء بعد ذلك بوقت قصير، تمشى برشاقة ومنفردة، بثقة ملكة

آدم وحواء



تعرف أنه لا أحد سيسرق منها تاجها. وممزقة بالحسد، كانت الحية على وشك استدعاء السمّ إلى لسانها، لكنها تذكرت أنها كانت هناك بأوامر من الشرير ونادت حواء بصوت معسول. وأصيبت حواء بالذهول.

- "مَنْ يناديني؟"

- "أنا التي أناديك، أنا أكل هذه الثمرة..."

- "آيتها البائسة! هذه شجرة معرفة الخير والشر!"

- "هذا صحيح. أنا أعرف كل شيء الآن، أصل الأشياء وسر الحياة. واصلني، خذي قضمة، وسوف تفوزين بقدرات عظيمة على الأرض."

- "لا، آيتها الحية الغادرة!"

- "آيتها الحمقاء! كيف يمكن أن ترفضى عظمة العصور؟ استعمى إلى، وافعل كما أقول، وسوف تصبحان عددا هائلا من البشر، سوف تشيدون مدنا، وسيكون اسمك كليوباترا، دايدو، سميراميس. الأبطال سيولدون من رحمك وستكونين كورنيليا. وسوف تسمعين صوتا من السماء وستكونين ديورا. وستغنين وسوف تصيرين سافو. وذات يوم، إذا رغب الرب في النزول إلى الأرض، فسوف يختار جسمك، وسيكون اسمك مريم الناصرية. فيم يمكن أن ترغبى أكثره الملكية، الشعر الألوهية. أنت تتنازلين عن كل شيء بسبب طاعة حمقاء. وليس هذا كل شيء. الطبيعة ستجعلك حتى أكثر جمالا. الألوان المشرقة وكذلك الباهتة لأوراق الشجر، والسماء، والليل، سوف تنعكس في عينيك. الليل، في تناقض مع الشمس، سوف يعرّفك في شعرك. أطفال رحمك سوف ينسجون لك أروع الملابس، ويبتكرون أزكى العطور، والطيور سوف تعطيك ريشها، والأرض أزهارها، وكل شيء، كل شيء، كل شيء..."

استمعت حواء بفتور. وصل آدم، واستمع إلى الحية، وأكد إجابات حواء: لا شيء يستحق المخاطرة بفقدان الفردوس، لا المعرفة، ولا القوة، ولا أى وهم دنيوى آخر. وحالما قالوا هذا، تصافحا واستدارا بعيدا عن الحية، التي غادرت مندفعة لتخبر الشرير بما حدث...

الرب الذى كان قد سمع كل شيء، قال لجبريل: "أذهب، يا رئيس ملائكتي، واهبط إلى الجنة الأرضية التي يعيش فيها آدم وحواء، وخذهما إلى النعيم الأبدى، الذى يستحقانه على مقاومتها لغوايات الشرير."

عندئذ وضع رئيس الملائكة على رأسه الخوذة التى تألقت مثل ألف شمس، وعبر السماوات فى لحظة، ووصل إلى آدم وحواء، وقال لهما:

أدب وقد

"مرحباً، آدم وحواء. تعاليا معي إلى الفردوس التي فرتما بها لمقاومتكما غوايات الشرير".

مندهبشين ومرتبكين، أحنى آدم وحواء رأسيهما فى طاعة، وأخرج جبريل لهما يديه. وصعد الثلاثة إلى المشوى الأبدى، حيث كان فى انتظارهما حشود من الملائكة يغنون. "ادخلا، ادخلا. الأرض التي غادرتها ما متروكة الآن لمخلوقات الشرير، الحيوانات الضارية والحاقدة، النباتات الضارة والسامة، الجو غير النقى، المستنقعات. الحياة الزاحفة، الكريهة، اللادغة سوف تسيطر على الأرض، وما من مخلوقات مثلكما ستجلب بصيصا من الأمل والتقوى إلى مثل هذا الشيء البغيض". كانت تلك هى الطريقة التي دخل بها آدم وحواء الجنة. على صوت كل آلات القانون الموسيقية فيها، التي وحدت أحنائها فى ترنيمة للمرتدين عن العالم...

... انتهت قصته، وأعطى القاضى طبقه لدونا ليونور لكى تقدم له مزيدا من الحلوى، فيما كان الضيوف الآخرون يحملقون الواحد فى الآخر يدهشة ذلك أنهم، بدلا من تفسير، سمعوا سردا ملغزا، أو على الأقل قصة بدون معنى ظاهر. وكانت دونا ليونور أول من تكلم: "كنت على حق عندما قلت إن السنيور فيلوسو يعبث بنا. فهو لم يفعل ما طلبنا منه أن يفعل، كما أن الأمر لم يحدث بالطريقة التي قال إنه حدث بها. ليس هذا صحيحا، أيها الأب بنتو؟"

"القاضى الجليل سيعرف الرد على ذلك"، أجب الكرملى، مبتسما. وبمجرد أن رفع القاضى ملعقة من الحلوى إلى فمه، قال: "عند إعادة النظر، لا أعتقد أن أى شيء من هذا قد حدث بالفعل، لكن، يا دونا ليونور، إذا كان قد حدث فإننا لم نكن لنوجد هنا مستمتعين بهذا الحلوى، فهو بكل إخلاص لذيذ تماما! هل هو من صنع طبخ حلوياتك القديم من إتالبا جيبي؟" ■

هوامش

جواكين ماريما ماشادو ده أسيس Joaquim Maria Machado de Assis (١٨٣٩-)

(١٩٠٨) البرازيل

أدب وفقد × روائى وقصاص ولد وعاش فى ريو دي جانيرو. وهو الأب الحقيقى.



للأدب البرازيلي الحديث، ومؤسس الأكاديمية البرازيلية للأدب ورئيسها حتى وفاته،
 x تريو مجلدات أعماله الكاملة على واحد وثلاثين مجلدا، غير أن شهرته العالمية تقوم
 على إنتاجه الروائي والقصصي والشعري منذ ١٨٨٠ وحتى وفاته، وتقوم بوجه خاص
 على رواياته الثلاث:

. منكرات براس كوبياس يكتبها بعد وفاته (١٨٨٠).

. كينكاس بوريا - الفيلسوف أم الكلب؟ (١٨٩١).

. دون كازمورو (١٩٠٠).

والروايتان الأخيرتان مترجمتان إلى العربية: كينكاس بوريا.

أدب وفقد ■ ترجمة: الدكتور سامي الدروبي؛ دون كازمورو. ترجمة: خليل كلفت ■

ذات الاحد فداد

عبد الرشيد الصادق محمودى

هل كان مهجورا أم مسكونا عندما جئت هنا أول مرة؟ لم أعد أذكر .
وقلت للسائق أن ينتظر حتى أعود، وسرت فى الشارع الرئيسى فرايت
أن كل شيء قد تغير. لماذا أصبح الشارع أضيق مما تصورت؟ لأنه امتلأ
بالسيارات المصطفة على جانبيه؟ كان شارعاً سكنياً فأصبحت الطوابق
الأرضية فيه تحتلها المحال التجارية، والبيوت الصغيرة ذات الحدائق
زالت لتحل محلها العمارات. ولكن مازالت هناك بقية من الأشجار. أما
البيت الذى كنت أبحث عنه فلم أر له أى أثر.

وتوقفت أمام إحدى العمارات، لعل البيت كان هنا. ها هنا فيما يبدو
كان بيت صغير من طابق واحد تحتله شقة واحدة لها شرفة منخفضة
مطلّة على الشارع وحديقة مظلمة لها سور حديدى وباب ضيق. ومن
هذا الباب تسللنا واخترقنا الحديقة بسرعة فى اتجاه الشقة، كانت
درجات السلم الخمس تؤدى إلى غرفة الجلوس ذات الشرفة. ولكن كل
ذلك قد زال . هناك الآن عمارة شاهقة الارتفاع أشعر بدوار كلما رفعت
عيني لأعد طوابقها . أم أن شعورى بالزمن الذى مر هو سبب الدوار؟
كانت الليلة رأس السنة. وعلى تلك الناصية فى مواجهة القصر وقفت
أنتظر رضا. قلبى يخفق بشدة. كان قد أخبرنى قبل الموعد بساعات أنه
هو وزميلان له يريدون الاحتفال فى شقته. حفلة على الضيق. بعض

أمرت السائق أن
يهدئ السير
ويدور حول
القصر. ولما
بلغنا البوابة
هبطت لأنامل
المبنى القديم.
النافورة مازالت
قائمة بالقرب
من البوابة. وها
هما تمثالاً
الأسدين
الرابضين.
والقصر مظلم.
من الواضح أنه
مهجور.

أدب وقد

المزات وسجائر وزجاجة روم براميلى، قلت: الأكل لا يعينى ، ما يعينى هو العدد. أنتم ثلاثة لا غير. أليس كذلك؟ فأقسم بالله العظيم أن العدد لا يتجاوز ثلاثة. واتفقنا على الأجر: خمسين قرشا للشخص. وقلت له إننى سأقبض الأجر عن كل واحد فور دخوله على؛ فوافق. كنت قد تعاملت مع رضا مرتين قبل ذلك وعاملنى معاملة حسنة. ففى المرتين دفع الأجر بسهولة وأعطانى علبه سجائر بلمونت خارج الحساب. وفهمت منه أنه كان ميسور الحال. أبوه العمدة يرسل إليه عشرة جنيهات كل شهر عدا إيجار الشقة. وكان رضا يضحك ويقول: عشرة جنيهات خبطة واحدة، مرتب موظف فى الدرجة السابعة. رغم أننى أعيد التوجيهية للمرة الثالثة. ولكننى أخرج العنقود وحبه عين أمى. كان أشقر أزرق العينين يتهدل شعره على الجانب الأيمن من وجهه فيغطى خده. وكان دائم الضحك والتنكيت.

تسللنا إلى داخل الحديقة المظلمة كما أراد رضا حتى لا تنتبه زوجة البواب، الشلق، وصعدنا درجات السلم على أطراف أصابعنا. ووجدنا فى انتظارنا شابين يدخان بالقرب من الشرفة. وكان كل شىء كما وصف رضا. فعلى المائدة فى وسط الغرفة رأيت الطعام والسجائر وزجاجة الروم، وسألته: من الأول؟ فرمق زميليه قبل أن يضحك: أنا بطبيعة الحال. وبعد أن خرج رضا بربع ساعة جاء دور الشاب الثانى، وسارت الأمور حسب الخطة. وأصبح معى إذن جنيه كامل، ولم يبق إلا الزبون الثالث ونصف الجنيه الأخير. وسمعت رضا يناديه باسم، شحته، فلما دخل شحته على ألقى سيجارته على الأرض وداس عليها بعصبية. وخلق قميصه فلاحظت كيف كان قويا عريض الكتفين عزيز شعر الصدر. ولكنه كان متوترا. وقال: اهتحنى ساقيلك. وأصابنى نفور منه. وكلما زادت خشونته اشتدت مقاومة جسمى له. ولعلنى تخشبت. ثم دب الشجار بيننا. وظهرت بوادر العنف على وجهه عندما رأى أهم بارتداء ملابس الداخلية. فلم أبه له. وعدت إلى غرفة الجلوس وهو يسب ويلعن.

قال رضا وهو يضحك: يا جماعة هذه ليلة مفترجة. وليس هناك داع للتكدس. وأخبرته همسا أن صديقه بعد أن انتهى صار يطالب بدور ثان. قال: أعطه دورا ثانيا فى هذه الليلة المباركة، قلت: ليس هذا ما اتفقنا عليه. وتدخل شحته ليقول إن بنت الكلب كانت السبب فى إنتهاء العملية بسرعة، وإنه لم يأخذ حقه.

وكدت أوافق إرضاء لرضا، ولكنى تنبهت فجأة إلى أن فى الغرفة أربعة شبان آخرين لا يستطيع بعضهم إخفاء تأهبه انتظارا لدوره. قلت لرضا: ليس هذا ما اتفقنا عليه. ويان عليه ألحرج. وعندئذ تدخل الشاب صاحب الدور

أدب وقد

الرابع. قال : الليلة هي رأس السنة. كل سنة وأنت طيبة. وستحصلين على الخمسين قرشا من كل واحد حسب الاتفاق. ولكنني رفضت. وبدا شحته متحفزا. وهمس الشاب في أذني: «شحته صعب. رئيس فريق الملاكمة في المدرسة». فصحت : «لن أقبل». وقبض شحته على ذراعي بقوة فتملصت منه.

وأصابني الرعب. واتجهت دون تفكير إلى شاب هادئ كان يجلس في الركن وحده. وجلست إلى جانبه. وحاولت أن أشرح له فقال: «أنا أفهم ما حدث». كان نحिला صاحب الوجه وكان يدخن بشراهة. وقال: «الخطأ خطأ رضا. أخبرني عندما دعاني إلى هذا الحفل أنني سأكون واحدا من ثلاثة. ثم أتى إلى هنا فأرى أننا سبعة. غير معقول. وتوسلت إليه: أرجوك. أنا لا أستطيع تحمل هذا العدد. ثم هذا الحيوان شحته». وهز رأسه: هذا الحيوان شحته، وأعطاني سيجارة: «دعيني أفكر». وقال: «شحته هو المشكلة. هو مصدر الخطر الآن. فهو ليس غاضبا منك بقدر ما هو ناغم على نفسه. إنه يشعر بالإحباط لأنه لا يكاد يلمس امرأة حتى يفقد القدرة على التحكم في نفسه. مسكين. لذلك يريد أن يحاول مرة ثانية، قلت: «والآن ما العمل؟ قال: أنا شخصيا منسحب. لا أريد منك شيئا. ولكن لماذا لا تحاولين استرضاء شحته على الأقل؟ لا يفرك طوله وعرضه، فهو طفل في الحقيقة. ولن يستغرق الأمر أكثر من دقيقة. قلت: لا أطيعه. سأتقيا إذا لمستى».

ووضعت كفي على ساقيه وأخذت أدلكها: «أتوسل إليك أنقذني منهم. أخرج بي من هنا، وسأذهب معك إلى أي مكان تريده. ولن اطالبك بأي أجر. سأقضى معك الليلة إذا أردت مجانا. فقط أخرج بي من هنا». وشد نفسا طويلا من سيجارته: سأحاول. ولكن ليكن في علمك أنهم يمكن أن يعتدوا على بالضرب أنا نفسي. إذا حدث ذلك فسير غمونك على ما يريدون.

وأطفا سيجارته ونهض. وقال لرضا: «إذا لم تدعوا هذه البنت وشأنها فساذهب إلى البلد وأخبر عمي العمدة بكل ما حدث. وليكن ما يكون. قال رضا: يا خليل يا ابن اللثيمة. أهكذا تغدربى، وصاروا جميعا يههمون واشتد اللفظ وتوجه خليل إليهم جميعا: سأخرج مع هذه البنت. وإذا أراد أحد أن يعترض طريقنا فلا بد أن يتعارك معي. هل انكمشوا عند سماع هذا التحدى؟ ذلك ما تخليته أو تمنيته. إلا شحته بدا وكان الشرر يتطاير من عينيه، وكانت عضلاته متقلصة. وسار إليه خليل. ووضع يده على كتفه: «السنا أخوين؟ قال شحته: أنت ابن كلب. قال خليل وكأنه لم يسمع السباب: ألم نتعاهد ذات يوم؟ ألم تقل لى إنك ستكون دائما

أدب ورفد

إلى جانبى تناصرنى وتدافع عنى فى أى شجار مع أى إنسان؟ قال شحته بجفاء: ولكنك تتدخل الآن فيما لا يعنيك؟ قال: وكيف لا يعنينى الأمر وأنا أخوك. الذنب ليس ذنب هذه البنت، وليس ذنبك. رضا هو الذى أخطأ. وقد قررت أن أخرج مع هذه الفتاة دون أن يمسه أحد منكم. فهل تريد أن تتشاجر معى؟ يقال شحته: ولكنك إنانى تريد أن تنفرد بها. قال خليل: سأعوضك عنها. إليك الفلوس التى دفعتها. ولم تضع لك أى حقوق إذن. واسترخت عضلات شحته ولكنه لم يهدأ تماماً إلا عندما وعده خليل بأن يذاكر معه الجبر والهندسة كجزء من التعويض. ولف يده حول كتفه وقلبه على خده.

وسرت فى الشارع متشبثة بذراع خليل. كنت فخورة به. وأوضح لى أن رضا وشحته كانا زميليه فى المدرسة الثانوية ولكنه انتقل إلى الجامعة وتركهما يعيدان التوجيهية سنة بعد أخرى. وتوقفنا عند إحدى العمارات. قلت: «أين ستذهب بى؟»، قال: سنصعد إلى الطابق السادس. أنا أقيم مع عمتى وزوجها. وهما ينامان مبكراً. ولكن لا بد من الهدوء.

وفى غرفته قال: «لا بد أن نتعشى». وكنت أفضل أن أعطيه مكافأته، وأنصرف، ولكنه أصر على أن نتناول العشاء لأنه فيما قال جوعان. وعند عودته ببعض المأكولات قال: طعام لا يصلح للاحتفال، ولكن هذا هو كل ما وجدت فى الثلاجة أما عن المشروبات، فأنا أسف. الخمر لا تدخل هذا البيت وحدثنى عن الروم البراميلى فقال: لقد جريته. شراب مقزز. يخيل إلى عندما أشربه أننى أضغ فى جوفى ماء نار.. وبعد العشاء شربنا الشاي دون أن يحدث شىء. قلت: ألا تريد أن تأخذ حقلك؟.

قال مندهشاً:

- أى حق؟

- أعنى ألا تريد أن تنام معى؟

هضحك:

- تعنين ذلك؟ أنت لست مدينة لى بشىء. تستطعين أن تنسى الموضوع تماماً.

وشمرت بالغیظ قلت:

- ألا ترغب فى؟ ألا أعجبك؟

قال:

- لا أريد ذلك.

ولكنك انقذتني منهم لى تنفرد بى.



- هذا ما قاله شحته. ووافقته لأنه لم يكن ليفهم غير ذلك. الحقيقة هي أنني أردت فقط أن أخرج بك من ذلك المكان.

- فلماذا أتيت بي إلى مسكنك؟

قال بعد فترة من الصمت:

- لأنها ليلة رأس السنة. ولا أريد أن أقضيها وحدي. هل لديك مانع؟ ونظرت في الساعة:

- الوقت قد تأخر، ولا أعرف كيف سأعود إلى بيتنا.

- هذا صحيح. فات موعد الأتوبيسات. ولن تجدي هنا سيارة آجرة بسهولة. ولكن إذا كنت حقا تريد الذهاب. فساصحبك إلى الميدان القريب. قد نجد وسيلة مواصلات هناك.

ولكنني كنت أريد أن أبقى معه. وقال:

- إذا قضيت الليلة هنا، فلن يكون باستطاعتك الخروج قبل السادسة والنصف صباحا. عمتي وزوجها يستيقظان في الخامسة والنصف، وتبقى الأنوار مضاءة حتى يخرج زوج عمتي إلى العمل. وعندئذ تعود عمتي إلى فراشها فلا تنهض قبل منتصف النهار. وتستطعمين الذهاب دون مشاكل في أي وقت فيما بين السابعة والنصف والحادية عشرة. ولكن علينا أن نلزم الهدوء التام وخاصة في فترة استعداد زوج عمتي للخروج.

وكان سرير خليل يحتل الجزء الأكبر من الغرفة فلا يشاركه فيها إلا مكتب صغير ومكتبة صغيرة وكرسی واحد. وقال:

- سأنام هنا على الحافة. وستنامين أنت في الداخل.

فلما رأيته يضع وسادة طويلة فاصلة بين مكاني من السرير ومكانه، عاد لي شعوري بالفيظ:

- ولماذا هذا الفاصل؟ كأنك تخاف أن يلمس جسمي جسمك؟

- هناك أكثر من سبب. أولا أنا لم أضاجع مومسا قط.

ومومس؟ كان للكلمة وقع جارح على نفسي. قلت:

- أنت كذاب ومنافق. لماذا ذهبت إلى شقة رضا وقيلت أن تقف في ذلك الطابور؟

- زين لي رضا الموضوع. قال: لا يمكن أن تقضى ليلة رأس السنة وحدك، وقد آن الأوان لكي تجرب. ورغم أنني لا أحرص على الاحتفال برأس السنة، فقد خيل إلى أنني إذا

لم انضم إليهم فسأعاني بالفعل من الوحدة. وقلت لنفسي: ولم لا؟ أن الأوان لكي أجرب. ولكن ألم تلاحظي كيف كنت منهارا في ركني؟ كنت

أدب ووقف

أرتعد رعباً. كنت أشعر بالخوف من مواجهتك عندما يأتى دورى. وقد حمدت الله لأنك تدرت عليهم قبل أن يأتى. وإذا كنت أنقذتكم منهم فأنت أيضاً أنقذتني من ذلك الموقف الصعب. وليس هناك إذن دائن ولا مدين.

وكان يرقد مديراً ظهره لى عندما قال.

- وأنا أعيش قصة حب.

- وأين هى حبيبته؟ ألا يحدث بينكما شىء.

- لا شىء غير القبل.

- حب رومانتيكى كما يقولون. ولابد أنكما تعاهدتما على الإخلاص.

ولكن يبدو أنه لم يلاحظ نغمة السخرية. وواصل الحديث:

- تعاهدنا على الإخلاص. ولكننى عندما ذهبت إلى شقة رضا كنت أريد أن أخونها.

خيل إلى أن أفضل طريقة لإنهاء العلاقة إلى الأبد، للتخلص من حبها، هى أن أخونها بطريقة شنيعة.

- ولماذا تريد أن تنتهى من حبها؟

- لأنها تسكن بالقرب من هنا وحبها يسيطر على حياتى.

قلت:

- قريبة؟ أين هى إذن؟

- تسكن مع أهلها بالقرب من القصر. غير أن أهلها رفضوا أن يزوجوها لى.

وبداً يضحك:

- وهى قريبة إذن ولكننى لم أعد أستطيع الاقتراب منها. أردت أن أخونها حتى أتخلص منها. ولكننى فشلت كما ترى.

قلت: وكلا لم تفشل. وعبرت إليه الوسادة عارية، فتملص برفق. وقال: الرضى مكانك، الله يهديك، فعدت إلى مكانى من الفراش وأنا حانقة عليه. وتهيات للنوم لو لا أنه قال فجأة:

- كيف بدأت هذه... هذه ال... مهنة؟

- أنا يتيم من أسرة فقيرة، وقد اعتدى على زوج أمى، فاضطرت إلى ترك المدرسة والهروب من البيت. والبقية كما تعرفها.. ووجدت عملاً فى مكتبة بشارع الفجالة، وهو موقع مناسب لأنه قريب من شارع الملكة حيث أسير آخر النهار فى انتظار من يطلبنى.

وهناك التقيت برضا لأول مرة. وبالمناسبة ابن عمك رضا ظريف وأنا استلطفهم، ولو أننى التقيت به فى ظروف أخرى لوقعت فى حبه.

قلت ذلك لأثير غيرته. ولكنه لم يأبه لذلك:

- إنه ليس ابن عمى. عائلتى تقيم فى عزية تابعة لعزية أبيه العمدة. وكل شبان الناحية يطلقون على أبيه صفة العم. والآن إلى النوم. تصبحين على خير.

ولكنه لم ينام. فبعد قليل استأنف الضحك:

- عندما أخبرت العمدة برغبتي فى خطبتها قال: لأهل الفتاة أرض فى الجزيرة، وكان أبوها رحمة الله عليه من أصدقائى. وحاجاتنا مقضية بإذن الله. فإخوتها لا بد أن يكونوا من خيرة الناس، وقرر العمدة أن يحسم الأمر على طريقته. فلم تشرق شمس الصباح حتى كان على متن مهرته مرتديا الجبة والقفطان وممسكا بمنشته ذات المقبض العاجى، بينما كنت ألهث خلفه على ظهر حمار على السكة الزراعية، وركبنا القطار المتجه إلى القاهرة. وقابلنا أخا الفتاة الأكبر وأمه. وأفاض العمدة فى الإشادة بالوالد الفقيد والترحم عليه قبل أن يدخل فى الموضوع: رخليل هذا ولدى وهو أمانة فى عنقى بعد أن انتقل أبوه إلى رحمة الله. شاب فاضل متفوق فى دراسته لا تفوته صلاة. لذلك جئنا نطلب القرب منكم ونطلب له يد كريمتكم. أما عن المهر فهو كما ترون. ونحن مستعدون وأنا متكفل بكل شيء بإذن الله. ولكن العمدة خرج من القصر وهو يضرب كفا بكف لأن طلبه رفض بأدب. قال أخوها إن البنت مخطوبة لأحد أقاربها منذ أن كانت فى السابعة من عمرها. ثم انتاب العمدة فى طريق العودة ما يشبه الذهول. فلما امتلأ مهرته تنفس الصعداء وقال: لا حول ولا قوة إلا بالله. إنهم يكذبون. لقد عرفوا أنك ابن رجل فقير ولم ترث من الأطيان مثل ما لديهم.

وخيل إلى من صوت تنفسه أنه بدأ ينام. فلمست كتفه:

- أنت تعتقد أننى غير نظيفة. أليس كذلك؟

فمد يده عبر الوسادة:

- هات يدك.

وقبض على كفى. وكان يتثائب عندما قال:

- قصة عمك الذى اعثدى عليك تبدو لى مختلفة.

قلت:

- فإذا أخبرتكم أن بداية قصتى كانت عملى كموديل لطالب فى كلية الفنون الجميلة ووقوعى فى حبه، فهل تصدقنى؟

- أنت على أى حال مازلت مبتدئة فى هذه المهنة. وبإستطاعتك أن

أدب وفتد تتركبها.

وعلى ذلك الوضع نمنا . ولكن شعرت فى الصباح وأنا بين النوم والاستيقاظ أن هناك من يراقبنى. فلما فتحت عيني وجدته جالسا على المقعد فى مواجهتى . قلت:

- لماذا تحملق فى ؟

- كنت أتأمل ملامحك وأنت نائمة. لم أكن أدرك أنك جميلة إلى هذا الحد.
ولما هم بالنهوض لإحضار الإفطار قلت له:

- أنا لا يعنينى الإفطار. تعال وأجلس هنا إلى جانبى.
فجلس على حافة السرير. قلت:

- هل أنت متأكد أنك لا تريد شيئا منى؟

فأخذ يمسح بكفه على رأسى:

- أتمنى أن أأخذك فى حضنى ولكنى لا أستطيع. أنا أسف.
ونفض.

وسألته ونحن نشرب الشاي:

- ما رأيك فى أن نلتقى ثانية؟

- وما جدوى ذلك؟ لقد شرحت لك موقفى؟

- أعنى أن نلتقى كأصدقاء.

ولكنه ، لم يكن متحمسا للفكرة. قلت:

- لماذا لا تعاهدنى كما عاهدت شحتة؟

- شحتة؟ وعلام أعاهدك؟

- إن تعاملنى كابنة عم؟

فضحك، وقال:

- هذه أعمال مراهقين. كنا فى المدرسة سويا. وكان شحتة أقوى الطلبة، وكنت أنا أذكاهم، فتعاهدنا: أنا أساعده فى المذاكرة، وهو يدافع عنى فى أى معركة. وهو طيب القلب فى أعماقه، ومازال كما رأيت محافظا على العهد.
قلت:

- إذا تعاهدنا لن أطلب منك الكثير. أريد فقط أن نلتقى بين حين وآخر فنذهب إلى السينما أو تشتري لى جيلاتى فى أحد الكازينوهات المطلة على النيل.
ووافق . وشرحت له كيف نحدد موعدا للقاء:

- تأتى إلى شارع الضجالة قبل الساعة مساء بقليل فى يوم الاثنين أو

الخميس. وترى باب المكتبة التى أعمل بها أو تقف أمام البترينة

أدب ورفد

وتتظاهر بأنك تتفرج على ما فيها حتى المحك. وبعد ذلك تنتظر خروجي على
الناصية المطللة على باب الحديد.

قال بعد تردد:

- الاثنان والخميس فقط؟ ما شاء الله. ماذا يحدث لو آتيت ووجدت رضا في انتظارك
أيضا.

- رضا محبوب. ولن يحدث شيء بينكما. يستطيع أحدكما أن يتنازل للآخر. فإذا تنازلت
انت لقيتك في الاثنين أو الخميس التالي.

واحتضنته وقبلته:

- اعتقد أنك تفهم الآن. صداقتي لن تكلفك الكثير. فهل تعاهدني؟
- أعاهدك.

وتصافحنا تأكيدا للمهد.

وسرت عائدة نحو الميدان الذي يتوسطه القصر. كيف عرف خليل أن القصة التي
رويها له عن بداية عملي كمومس كانت مختلفة؟ كان ابن لثيمة، بالفعل كما وصفه
رضا. لم يكن وسيما ولا خفيف الظل مثل ابن عمه، بل لعله كان أقرب إلى الدمامة.
ولكنه استرعى انتباهي منذ رأيت له لأول مرة. وما زالت صورته وهو جالس وحده واضحة
في ذهني كأنما حدث كل ذلك أول أمس. ولكن الزمن مر بسرعة. وقد وقعت منذ تلك
الفترة أحداث كثيرة. اختفى رضا من حياتي بعد سنة تقريبا. اختفى فجأة كما ظهر
فجأة. أما خليل. فلم يأت قط إلى شارع الفجالة. ولم يصطحبني إلى

أدب وقد السينما، ولم يشتر لي جيلاتي. وأنا اليوم عجوز ذات أحفاد ■

قصة

أنا أمه

محمود قتيبة

عبرت الشارع الكبير إلى ميدان التحرير، ومضت مع اتجاه عبور المشاة إلى ميدان الشهداء.. كان الميدان خالياً من المارة، محاطاً برجال الأمن.. أشاحت بوجهها إلى بعيد، ثم انعطفت إلى نصب الجندي المجهول بنظرة حزينة، كانت تحمل الحقيبة التي بها أكياس المناديل الورقية التي تضعها أمامها تحت قاعدة النصب كل يوم، فيحسب البعض أنها تستدر بها الصدقة ويعطفون عليها.. وهي على مضض تقبل حنوهم.. رافضة التسول غير راغبة فيه! ومع ذلك كانت البلدية لا تنفك تطاردها، إلى أن قام الحاج زهران جارهم القديم وصاحب قهوة الميدان وتحدث عنها مع المسئولين، فتركوها في مكانها بقرب النصب، بشرط ألا تظهر أمام السياح الأجانب!

هذا الصباح لمها الحاج وهي تسير، كان يجلس إلى مكتبه بالقهوة، فقام وهرول نحوها وقال:

- تعالي يا رضوى .. النهاردة ٩ مارس عيد المحاربين، مش حتقدرى تقعدى فى مكانك..

أنت نسيتى وإلا إيه...؟

نظرت إليه مندهشة .. معاتبه:

- ليه يا حاج زهران؟ أنا منسيتهش .. بس كان عندى أمل أكون قريبة

امراة عجوز،
منحنية الظهر
قليلًا، هي هذا
الصباح كانت
تمشى في نشاط
على غير عادتها،
رافعة قامتها في
زهو واعتزاز..!

أدب و نقد

منه النهارده!

- أنت شايفه رجال الأمن، الاحتفال حيحضره مسئولون كبار!

- بس ده أهم يوم بالنسبة لى يا حاج .. وأنت عارف!

- يا بنت عمى علشان أنا عارف، تعالى اشربى الشاي عندى فى القهوة لغاية ما يخلص

الاحتفال!

رمت نصب الجندى المجهول بنظرة مسفحة بالحب والحنين، وغرقت صورته فى فيض

الدمع بعينيها فغمغمت ،حاضر يا حاج،!

أمسك يدها فى حنو ، تعثرت قدمها، استندت على زنده ، رفضت أن تجلس داخل القهوة

وقال:

- أنا حاقعد على الرصيف، من هنا أقدر أشوفه فى الاحتفال!

- براحتك يا بنت عمى.. كل سنة وأنت طيبة..

- وأنت طيب يا حاج!

راحت تتأمل رحلتها .. عادت إلى شبابها وهى فتاة صغيرة تتعلق بأبيها كلما خرج من

البيت ليتسوق لهم احتياجاتهم .. كان عاملا فى شركة قناة السويس .. وكان وسيما ورثت

وسامته وعينيها الجميلتين .. وأحبت التمشية على شاطئ القناة معه .. نقل إليها محبته

للوطن وعشقه للبحر، كم حدثها عن خير القناة التى لو عادت ملكيتها إلى الوطن

لتغيرت حياتهم، وكان يهيم بنظرة مستشيرة فى مستقبل سعيد لهم وللأهل والجيران ..

وفى أصيل يوم رآها حسنين مساعده فى العمل تقف بجانب أبيها .. كانت لم تزل صغيرة

تتحرك فى نشاط، فرحة تتكلم باعتزاز فنتيجة شهادة الابتدائية تقول ،رضوى ناجحة،

هكذا شاءت الأقدار .. فبعد أيام جاء حسنين مع أهله إلى بيتهم ، خطبوها إليه وبعد

عامين تزوجت وأنجبت مصطفى .. صورة من جده ، أجمل ما فيه عيناه، يكبر مصطفى ،

لم تنجب غيره .. هو وحيدها ، ورث عشق البحر عن جده، فتطوع فى البحرية .. وتمضى

سنوات وفى ٧٣ تدور ملحمة أكتوبر المجيدة .. ويشارك مصطفى فى المعركة لكنه لا يعود ..

يصير مصطفى مجرد جندى من آلاف الجنود الأبطال الذين أتوا بالنصر .. شهيدا من

الشهداء جسده ذاب فى مياه قناة السويس أو طمر فى رمال سيناء ..

لم يتحمل حسنين والده الخبر ، مات بعد أيام من نيا استشهاده، وعاشت هى وحيدة ..

تنظر إلى الأطفال وهم ذاهبون إلى مدارسهم وتقول: هؤلاء أبناء مصطفى الذين تمناهم،

تنظر إلى الفقراء والمساكين فى طريقها وتقتسم ما معها وتقول:

مصطفى كان يحلم بالألأ يرى محتاجاً أو محروماً، تنظر إلى الفتيات

أدب وقد

وتبتسم وتقول : هذه الفتاة التى تمشى جميلة وحييه وتطل من عينيها الطيبة والرقية والوداعة، لو قدر لمصطفى أن يراها لأحبها وطلب منها أن تخطبها له وحين كانت تنظر إلى المرأة وتقع عينها فى عينيها .. تقول: لستما عيني أنتما عيناه الجميلتان ويفيض الدمع فتجففه حتى لا يراها دامعة!

واليوم من يدري بها..؟ غاية أمانها أن يعرف الناس من هى! لا تريد شيئاً من الصحف ولا من التلفزيون ولا من الراديو، سوى أن يذكروا أنها أمه.. أم الشهيد البطل الذى تحلق روحه مع زملائه فوق نصب الجندى المجهول!

وسمعت أصوات السيارات العالية وحدث هرج.. انشقت الأرض عن عشرات من الضباط الكبار، اصطف الجنود كالبنيان المرصوص، عزفت الموسيقى، أطل سكان المياني من الشرفات، وقفت رضوى منحنية الظهر، تركت حقيبة مناديلها على الطاولة، كان الزحام يحجب عنها نصب الجندى المجهول، لمحت عربات تحمل باقات الزهور وهى تمشى مسرعة، بمرور الوقت وازدياد الزحام لم تستطع أن تتحمل احتجاب المشهد عنها.. وقفت على الطاولة، حاول عسكري أن ينزلها وهو يزعق:

- ممنوع يا ست .. ممنوع يا أمى!

هتف الحاج زهران:

- اتركها يا بنى .. خليها تتفرج!!

من مكانها العالى رأت رضوى المسئول الكبير يقف أمام نصب الجندى المجهول وسمعت عزف الموسيقى، وشاهدت الرجل وهو يتقدمه، يحمل باقة الزهور .. ويضعها .. ويقرا الفاتحة، وسمعت النداء العسكرى، ثم رآته وهو يحيى مرافقيه ويركب سيارته .. ويغادر المكان بعد أن التقطت الصور وسجلت كاميرات التلفزيون مشهد الاحتفال.

وفى دقائق، عاد الميدان إلى طبيعته، مرقت عربات كانت تنتظر انتهاء الاحتفال، ارتفعت أصوات الباعة، ازدحم الميدان بالمارة، اختفى رجال الأمن، انتشرت أوراق وزهور داستها الأقدام وعجلات المركبات..

وقفت رضوى وراحت تحلم بيوم ينزل فيه المتفرجون من الشرفات إلى الميدان، وينضم إليهم الجالسون فى المقاهى، والراكبون فى السيارات ومعهم الباعة والطلبة، والواقفون أمام المحلات من الرجال والنساء.. ويشترك معهم رجال الأمن حيث يحيطون بأباء وأمهات الشهداء.. بزوجاتهم وبناتهم يفسحون لهم الطريق أثناء الاحتفال .. غير أنها فجأة انتزعت من الحلم على صوت سيارة مارقة فهولت نحو النصب ..

أدب وقد وجدت مكانها خالياً، تساءلت:

أين باقات الورد التي شاهدتها أثناء الاحتفال؟..

بحثت هنا وهناك .. لم تجد وردة واحدة؟

تركت المكان، وعادت تهوول، كانت تتعثر فتحنى ثم تقف .. وتشد قامتها وهي تلهث وقالت لنفسها : مررت السنون .. كبرت يا رضوى! من يصدق أن الوطن أخذ منك مهجة قلبك منذ أربعة وثلاثين عاماً!

وجدت نفسها أمام محل الزهور، كان صبي يكنس الرصيف وينثر ماء على الأرض، اقتربت منه، أعطته جنيهاً، نظر إليها فقالت:

- عايضة وردة بيضا ..

قال الصبي: خمسة جنيهاً يا ستى ..

أخرجت كيس النقود .. وراحت تخرج كل ما فيه .. وتحصى القروش .. وأوراق النقد الصغيرة ..!

لمحها صاحب المحل، سأل الصبي:

- عايضة إليه الست دى ..؟

- عايضة وردة بيضاء بجنيه ..!

سألها الرجل: أنت عايضة الوردة ليه يا حاجة ..؟

- علشان أحطها عند ابنى مصطفى ..

- هو فين يا ستى ..؟

- هناك مع صحابه، جوه الشاهد ..!

- شاهد مين يا ستى ...؟

- شاهد الجندى المجهول ..!

متأثراً نظراً إليها الرجل طويلاً .. وقال للصبي:

- ادخل يا رضا .. هات وردتين .. واحدة للشهيد مصطفى، وواحدة لصحابه، خلى فلوسك

يا أم الشهيد، الحساب خالص ..!

قالت رضوى: شكراً يا سيدى .. أنا أدفع ثمن وردة ابنى ..

حضرتك تحطى الورد اللى أنت عايض تحطيه .. لكن وردتى أنا أدفع ثمنها .. أنا أمه ..!

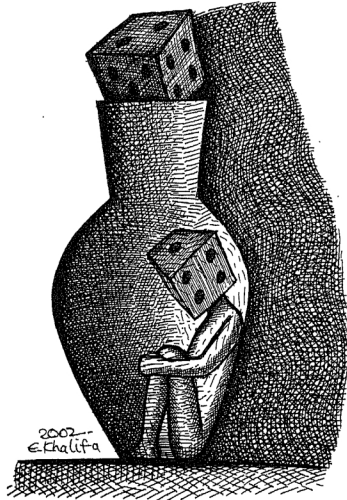
سكت الرجل .. ثم أخذ منها جنيهاً وأعطائها الوردة وهو يقول:

أنا طاوعمتك .. احتراماً لرضبتك ..!

حملت رضوى الوردة فى حنو .. مضت بها كأنها تحمل حفيداً عزيزاً ..!

كانت سعيدة بها تردو إليها وتقبض عليها برفق بالغ .. وأسربت الخيط

أدب و نقد



وهي تحكم شالها السويسى الذى اعتادت ان تتوشح به فى ذكرى انتصار أكتوبر.. واتجهت
إلى نصب الجندى المجهول ؛ مسحت بيدها على البناء الرخامى .. أغرورقت عينها بالدمع
.. قبلت وردتها .. همست إليها بكلمات .. وضعتها على النصب؛ كانت تعاني غصة فى
الحلق .. وألما فى الصدر.. وفاض الدمع وتساقط.. فابتلت به القاعدة

أدب وفن
الحجرية..!!

ماتت أزهار جنين

إلى جميع الشهداء
الذين سقطوا تحت ركام
مجزرة مخيم جنين ثم دفنوا
في مقابر جماعية

د. شوقي العمري

الصفيرة
فوق جَنَحِ الليلِ
تبدأ بالنعيبِ
شَجَرٍ يَمِيلُ مع الرياحِ وَيَتَحَنَى
فوق الجُسُومِ على الدروبِ
ماتَ المخيمُ في الغُروبِ :



صَلَبُوا على جدرانهِ الأطفالِ
وإقتلَعُوا العيونِ
قَتَلُوا الفَتَى المعشوقَ
قَصَّوا شِعْرَهُ وَ يَدَيْهِ

-١-

إستمعوا:
يا سكانَ الكرة الأرضية
إستمعوا
مَجزرةٌ كبرى حَدَثَتْ
ضدَّ الإنسانيةِ
المجرمُ وَالقاتلُ شارون
إستمعوا
مَجزرةٌ قادتُها نَجْمَةٌ صهيونِ



بكاية :
ماتَ المخيمُ في الغُروبِ
ماتَ المخيمُ وَالعصافيرُ

أدب ورفد

وَأَغْتَصِبُوهُ

ثُمَّ رَمَوْهُ فَوْقَ الشُّوْكِ

وَأِنطَفَأَ الْفَتَى

وَبَكَتْ عَلَى دَمِهِ الْغُصُونُ

لَا تَحْزَنِي يَا أُمُّ

إِنْ حَمَلْتَهُ فِي أَكْبَادِهَا الْأَطْيَارِ

وَأِنطَلَقَتْ بَعِيداً فِي السَّمَاءِ

هُوَ فِي الْبِلَادِ

وَوَجْهَهُ الْفُضَى لَا يَفْنَى

يُظَلُّ مَتَوَرّاً كَالشَّمْسِ فِي وَضْعِ النَّهَارِ

◆◆◆

◆◆◆

-٢-

فَلَنْ تَأْخُذُونِي أَسِيرَا

وَلَنْ تَأْخُذُونِي طَرِيدَا

وَلَنْ تَأْخُذُونِي قَتِيلَا

وَلَكِنْ

شَهِيداً .. شَهِيداً .. شَهِيداً

وَلَنْ يُؤْخَذَ الشَّعْبُ

لَنْ تُؤْخَذَ الْأَرْضُ

لَنْ يُؤْخَذَ الشَّجَرُ الْمَتْرَامِي عَلَى جِرْحِ

قَبْرِي

سَتَبْقَى الْقَوَاهِلُ كَالسَّيْلِ

كَالنَّارِ تَجْرِي

وَيُصْعَدُ فَوْقَ الْمَنَائِرِ طَيْرٌ

يُفْنَى

وَيُرْسَلُ زَهْرًا عَلَى كُلِّ

أَدبٍ وَوَقْدٍ

صَدْرٍ

وَيُرْسَلُ خَيْلًا

وَهِيَ بَاطِنُ الْأَرْضِ خَيْلٌ

يَجُوبُ الْبِلَادَ يُطَارِدُنِي

كَيْ أَفْجِرَ نَفْسِي

وَأَحْيَا شَهِيدَا

تُهَاجِرُ هَذِي الْعَوَاصِمُ خَلْفًا دِمَاءِ

الضَّحَايَا

تَمُوتُ مِنَ الْخَوْفِ

تَنَائِي بَعِيدَا

فَلَنْ تَأْخُذُونِي أَسِيرَا

وَلَنْ تَأْخُذُونِي طَرِيدَا

وَلَنْ تَأْخُذُونِي قَتِيلَا

وَلَكِنْ

شَهِيداً .. شَهِيداً .. شَهِيداً

◆◆◆

◆◆◆

-٣-

أَتَسَاءَلُ : أَيْنَ النَّارُ ... ؟

خَرَجْتَ مِنْ نَاهِدَتِي

خَرَجْتَ مِنْ جَسَدِي

دَقَقْتَ فِي الشَّارِعِ غُصْنَا

مِنْ دَمِهِ

مِنْ دَمِنَا

صَارَتِ حَجْرًا

صَارَتِ أَحْجَارًا

❖❖❖

-٤-

ماتت ولم يعد له أثر
كأنما صنواعق من الجحيم أطيقت
عليه
فغاب تحت الردم واندثر
وسأل في أرجائه بحر من الدماء
بحر يغطي كل ذرة من التراب
و خلفاً هدم السفوح كان قرص
الشمس يختفي
و موكب من الطيور في الفضاء
يحمل نعث طائر ممزق الأحشاء

❖❖❖

-٥-

توقفى عن البكاء
فلم يزل جدارنا
فولادة الرصاص و الدماء
شهيدنا مضرج
يعيش في الأحجار و الأشجار و
الهواء
توقفى عن البكاء

❖❖❖

تقدمى خريطتى
فلا مكان للمهاجر المنفى
لا حدود
محصرة مشردة معذبة

أدب و نقد

مطروذ

نسيبت ساعتى

وزممتى

واسم زوجتى

واسم طفلي الحزين و البعيد

العالم الذى أنشده

أراه صامتاً

و ساكناً

يكن تحت و طاقم القيود

❖❖❖

يطل من تحت التراب

وجه ملطخ بالدم

كوردة قتيلة

تهزها رياح بحر

هالج الإعصار

بلا عينين أو يدين

في مهبة غيمة

من الرماد و الدمار

و كومة هنا و كومة هناك

من بقايا الجلد و العظام

و هي مخابرة المخيم المنبوح

طائر عيناه ماردة

من النيران و الأرواح

و هي مشارف الأفاق و الأرجاء

هذى النوارس التى تطير

فى السيوف و الرماح

بيضاء أو سوداء

توقفى عن البكاء



تَفْضَحْ فِي كُلِّ فِضَائِيَاتِ الْعَالَمِ
نَازِيَةً وَجَرَائِمَ وَمَذَابِحَ ... هَذِي

الدَّبَابَاتِ

تَهْرَسُ جَثَّتْ الْأَطْفَالِ

وَتَهْرَسُ جَثَّتْ الْفَتِيَانِ الْأَبْطَالِ

تَفْتَلِكُ .. تَبْطِشُ .. وَتُدْمَرُ كُلُّ بِنَاءِ

تَعْلُوهُ الْأَضْوَاءُ وَتَزْدَهِيْرُهُ بِهِ الْأَشْعَارُ

لَمْ يَبْقَ لَنَا بَيْتٌ

لَمْ يَنْزَفْ فِيهِ دَمٌ

لَمْ تَحْرِقْهُ النَّازُ

- مَاذَا تَفْعَلُ هَذِي الدَّبَابَاتُ ... ؟

تَحْصِدُنَا فَرْدًا فَرْدًا وَجَمَاعَاتٍ

❖❖❖

-7-

قَطَعُوا الطَّرِيقَ

نَصَبُوا الْمَجَازِرَ وَالْمَشَانِقَ وَالْحَرِيقَ

مَاتَتْ بِلَابِلُ قَلْبِي الدَّامِي

وَعَابَتْ شَمْسُنَا خَلْفَ التَّلَانِ

سُحِبَتْ تَرْصَعَتَا الْعَيُونِ

وَعَاصِفَاتُ مَثَقَلَاتِ الْبَغْلَانِ

❖❖❖

-8-

تَحْصِنْتِي مَعِي فِي الْخِنْدِقِ الْحَصِينِ

خَلْفَ هَذِهِ الْأَكْيَاسِ

تَحْصِنْتِي مَعِي وَقَاوِمِي

فَشَعْبِنَا الْإِطْعَاءَ كُلَّهُ

قَبِضَاتُهُ بِنَادِقِ عَلَى الْمِتْرَاسِ

× × × ×

مَنْ أَيْنَ تَبْدَأُ الْخُطُوبِ

مَنْ طَلَقَتْ فِي الْعَيْنِ أَوْ فِي الرَّأْسِ

أَوْ فِي الْقَلْبِ أَوْ فِي الصَّدْرِ

أَوْ فِي الشَّارِعِ الْمَصْلُوبِ

تَوْقُفِي

فَالْمَوْتُ أَوْقَدَ الْأَحْجَارَ وَالْأَحْلَامَ وَ

الْقُلُوبِ

❖❖❖

-6-

المُشْهَدُ مَوْتُ

عَشْرَاتِ الدَّبَابَاتِ

تَجْتَاخُ شَوَارِعَنَا وَقُرَانَا

تَجْتَاخُ الْمَدَنِ وَتَجْتَاخُ السَّاحَاتِ

- مَاذَا تَفْعَلُ هَذِي الدَّبَابَاتُ .. ؟

- هَلْ جَاءَتْ تَعْمَلِي الْأَطْفَالَ وَرُودًا

لُعْبًا

كَتَبْنَا وَكَّرَارِيسَ وَأَقْلَامَ رِصَاصِ .. ؟

- هَلْ جَاءَتْ تَبْنِي مَدْرَسَةً

مُسْتَشْفَى

بُسْتَانًا يَلْهُو فِيهِ الْأَطْفَالُ

وَيَجْرُونَ وَرَاءَ فَرَاشِ ذَهَبِي

يَتَحَطَّيْرُ فَوْقَ الْأَعْشَابِ

وَفَوْقَ شِمَارِ الْإِجَاصِ

- هَلْ حَقًّا هَذَا مَا جَاءَتْ مِنْ أَجْلِهِ

هَذِي الدَّبَابَاتُ ... ؟

وَالْمُشْهَدُ فَوْقَ الْمَسْرَحِ

وَرِوَاةُ الدَّاكِنَةِ السُّودَاءِ

أدب و نقد

تَحَصَّنِي

فَلَنْ يَمْرُوا مِن هِنَا

سَيَسْقَطُونَ كَالْخَرِيفِ

عَيْنَاكَ تُرْسَلَانِ سَيْفًا مِنْ شُعَاعِ

وَعَاصِفًا يُدْوِي كَالرَّعْدِ

فَيَسْقَطُونَ وَاحِدًا وَرَاءَ وَاحِدٍ عَلَى

الرَّصِيفِ

◆◆◆

-٩-

قَتَلُوا أُمَّي وَأَبِي

أُخْتِي وَأَخِي

حَرَقُوا الْمَنْزِلَ وَالشَّارِعَ بِالْيَدِينَامِيَّتِ

نَسَقُوا كُلَّ بَيْوتِ الْجِيرَانِ

وَسَالَ الدَّمُ كَالنَّهْرِ

وَفَاضَ عَلَى الْحَيْطَانِ

وَبَكَتْ آيَاتُ هِي الْقَلْبِ الْمُنْتَوِرِ

عَلَى الْعُشْبِ الْمَيِّتِ

وَالْمَهْجُورِ

بَكَى الْقُرْآنُ

وَالْفُقَرَاءُ الْجَوْعَى بِرِمَاحِ وَسِوْفِهِ وَ

هُؤُوسِ

وَتَوَابِيَّتِ

بِجُلُودِ تَخْرُجُ مِنْ تَحْتِ الْأَنْقَاضِ

وَيَنْتَفِضُ الْبُرْكَانُ

وَحَتَّاجِرُ تَتْرَاكُضُ

وَرُؤُوسُ وَعِيُونَ ثَائِبَةٌ

وَأَيَادُ تَتَكَاتَفُ بِالْأَلَافِ

هَذَا الْوَطَنُ خَنَادِقُ وَ

أَدَبٌ وَفِدَا

مَتَارِسِ

يَحْمِلُهُ الشَّعْبُ عَلَى الْأَكْتِافِ

-١٠-

تَرْفِيمة عَلَى الْكِمَانِ :

قَمَرٌ يُؤْجِجُ وَحِدَتِي

فِي اللَّيْلِ يَسْتَحِينِي

وَيَأْخُذْنِي إِلَى جَبَلِ

الْجَلِيدِ

جَثَّتْ مَحْنَطَةٌ وَأَرْوَاحُ

تَمُوتُ

مِنْ أَيْنَ أَبْدَأُ رِحْلَتِي

وَقِطَازَ هَذَا الْعَمْرِ

يَجْرِي مُسْرِعًا

وَخَائِفًا

بَيْنَ الْمَهَالِكِ وَالْخَرَابِ

وَالْبَيْوتِ

مِنْ أَيْنَ أَبْدَأُ قِصَّتِي

وَ مَحْطَتِي وَطَنٌ يَطْوِقُهُ

الْجَنُودُ

قَمَرٌ عَلَى سُحْبِ

السَّمَاءِ

يُظَلُّ يَرْسُمُ بِالِدِمَاءِ

مَشَاهِدَ الْمَوْتِ الرَّهِيْبِ

عَلَى التَّرَابِ

قَمَرٌ عَلَى زَمَنِ هَوَى

أَكَلْتَهُ أُنْيَابُ الدَّنَابِ

قَمَرٌ يَجِيءُ إِلَيَّ مِنْ بَيْنِ

الضُّبَابِ

◆◆◆

قَمَرٌ يَجُولُ عَلَى مُخَيَّمِنَا

الْقَتِيلِ

يَبْكِي

فَيَنْزِفُ قَلْبُهُ حَقْلًا مِنْ

الْأَزْهَارِ

لِلْأَطْفَالِ

تَنْطَلِقُ السَّهَامُ مِنْ

النُّجُومِ

وَتَصْطَلِي الْأَرْضُ

الذَّبِيحَةَ بِالِصَّهِيلِ

يَبْكِي

فَيَخْرُجُ مِنْ ضُلُوعِي

طَائِرٌ

يَهْوَى عَلَى دَمْعِ الْأَسَى

تَتَنَاشَرُ الطَّلَقَاتُ فِي

جَوْفِ الْحَقُولِ

أَمَاهُ ! ضَاقَ بَيْنَ الضُّعَاءِ

فَلَا أُنِيسَ وَلَا صَدِيقَ

وَضَاقَ صَدْرِي

وَاحْتَرَقَتْ مِنَ الْعَذَابِ

إِنِّي أَهِيْمُ يَدُوْرُ طَاحُوْنِ

الليالى السود

يَطْحَنُ رِحْلَتِي

لَا بَيْتَ لِي

لَا سَقْفَ يُوْوِي غُرْبَتِي

طَوَّوِي

أدب و نقد الكتاب

❖❖❖

- ١١ -

غَزَالَةٌ مَمَشُوقَةٌ الْقَوَامِ

تَحْمَلُ إِسْمَ اللَّهِ فِي

شِرْيَانِهَا

وَتَعْشِقُ الْوَطْنَ

تَنَامُ فِي غَدِيرِ اللَّيْلِ

فِي جَنْدُوعِ شَجَرَةٍ

الزيتون

تُرَاوِدُ الْأَحْلَامَ رَأْسَهَا

الصغير في المنام

عَلَى بَسَاطِرٍ مِنْ سِنَابِلِكِ

الخيول

تَقْتَحِمُ الْأَهْوَالَ وَالْمَحْنَ

غَزَالَةٌ كَالطَّيْفِ تَسْرِي

فِي السُّهُوبِ وَالْأَحْرَاشِ

عَلَى زُنَارِهَا اللَّيْلِيُّ

خنجر

مُدْجَجٌ بَرُوحٌ مَنَ مَاتُوا

مِنَ الْأَطْفَالِ وَالْفَتِيَانِ

وَالْبَنَاتِ وَالْكُهُولِ

وَالْمُدْفَعِ الرَّشَاشِ

يَهْرَهَا

بِكُلِّ جِرْحٍ عَاصِفٍ فِي

الناز

وَيَلْمَعُ الرِّصَاصِ

كَمَوْجَةِ غَزِيرَةٍ

كُورِدَةٍ الْإِعْصَانِ

القنابل	وَيَسْقُطُ الْجَنُودُ مَقْتُولِينَ	كالدُّبَابِ
وَالكَمَائِنِ بالمِصْنِ وَالْعُيُونِ إِنِّي حَلِمْتُ بِجِرْحِ سَيْفِهِ	جَلُودَهُمْ تَنَاشَرَتْ تَأْكَلَتْ كَالدُّودِ فِي	الأشْجَارِ
النَّارِ	غَزَالَةَ بِشَعْرهَا الْكَثِيفِ	كَاللِّبَابِ
يُنْتَبِثُ ثَائِرًا مَسْتَشْهِدًا فِي كُلِّ بَابِ	قَدْ ضَوَّاتْ لِشَعْبِنَا الطَّرِيقَ لِلْخِلَاصِ	
وَتَهَبَا عَاصِفَةً مِنْ المَطَرِ الغَزِيرِ عَلَى الْبِلَادِ	❖❖❖	
مَرُوبِيًا زَهْرَ الْهَضَابِ		
❖❖❖	-١٢-	
وَطَنْ يُسَافِرُ فِي	قَمَرٍ يُصَلِّي لِلدِّينِ	تَعَمِدُوا بِالْمَوْتِ
الخَلَايَا	فِي زَمَنِ الصَّعَابِ	
يَقْطَعُ المَجْرُوحُ عُصْنًا يَحْتَمِي بِظِلَالِهِ	قَمَرٍ يُوسِّدُ طِفْلَةَ فِي	جِرْحِهِ
وَيَغِيْبُ ثُمَّ يَمُوتُ مَوْتَى عَلَى الطَّرْقَاتِ جِرْحَى	يَتَهَارُ تَنْفَجِرُ الدَّمُوعُ عَلَى دَمِي بَرَقَ بِأَجْنَحِهِ	النَّدَى وَالْيَاسَمِينَ
يَنْزِفُونَ دَمًا تَلَالِئًا	قَلْبِي كَعَصْفُورٍ عَلَى	عُصْنِ المَطَرِ
كَالنَّجُومِ	مَطَرٌ كَخَيْلِ اللَّيْلِ	يَحْمَلُ سَيْفَهُ فَوْقَ الحُصُونِ
السَّكِيْبِ	وَتَصِيحُ الْآلِافِ الحَتَاجِرِ	هَآ هُنَا
إِلَى الحَوَارِي وَالمَدَائِنِ وَ		إِنَّا هُنَا بِأَقْوَنِ
وَالرِّيْحِ يَكْسِرُ مَوْجَهَا		فِي الوَطَنِ
العَاتِي جُحُورَ العَنَكِيوتِ		المُدَجَّجِ بِالْحَنَاجِرِ وَ
أَسْرَى عَرَايَا فِي جَحِيمِ		أَدَبٍ وَفَدٍ
اللَّيْلِ		

الشهداء على الشجر القانى
ويعودون من الموت
وتطلع من بطن الأرض
الخضراء تغطى
كل سهوب الوطن
زهو الحناء

❖❖❖

-١٤-

يا شعبي
يا شعب الشهداء

العظماء

ويا شعب المقتولين
ستزول

هذي الدولة إسرائيل
لن تبقى هذي النازية

تغتصب فلسطين
ستزول

بالحجر وبالقلاع
بالجسد المتفجر و

السيكين

❖❖❖

آخر المطاف !

لعلنى أرى الوطن
لعلنى أراه قبل أن

يمضى بين القطار

وقبل أن تهوى
وتسقط الثماز

يحتضرون غرقى تحت أنواء
الغيوم

وتدق أجراس الكنائس
بأكية

والمسجد الأقصى
يطير معلقاً نحو السماء

يا أيها الوطن المضرع
بالدماء

يا أيها الوطن الجميل
سيتجلى هذا الظلام

ويتطوى وإلى الأبد
زمن الإبادة والفناء

يا أيها الوطن المضرع
بالدماء

❖❖❖

-١٣-

اللحم المر يُحاصِرُهُم
ترتجف الدبابة

تهرب من هذا اللحم
المر

اللحم المر يُطارِدُهُم
يقصفهم بالجسد

الحر

الأرض المحتلة أفران
من غاز

عمياء وصمًا

للموتى والقَتلى
والجرحى والشهداء

وسينمو

أدب ونقد

المُخِيمُ فِي الْغُرُوبِ
 ❖❖❖
 صَنَبُوا عَلَى جُودَانِهِ
 الْأَطْفَالَ
 وَاقْتَلَمُوا الْعُيُونَ
 قَتَلُوا الْفَتَى الْمَعشُوقَ
 قَصَّوْا شَعْرَهُ وَبَدِيهِ
 وَاعْتَصَبُوهُ
 ثُمَّ رَمَوْهُ فَوْقَ الشُّوكِ
 وَانْطَفَأَ الْفَتَى
 وَبَكَتْ عَلَى دَمْعِهِ
 الْغُصُونُ
 لَا تَحْزَنِي يَا أُمُّ
 إِنْ حَمَلْتَهُ فِي أَكْبَادِهَا
 الْأَطْيَارُ
 وَانْطَلَقَتْ بِعَمِيدِهَا
 السَّمَاءُ
 هُوَ فِي الْبِلَادِ
 وَوَجْهُهُ الْفِرَاضِيُّ لَا
 يَقْنَى
 يَظَلُّ مُتَوَرِّقًا كَالشَّمْسِ
 فِي وَضْعِ النَّهَارِ
 ❖❖❖

لَعَلَّنِي الْأَمْسُ الْبَثْرَى
 الْحَبِيبَ
 قَبْلَ أَنْ يَجِيئَنِي
 الْخَرِيفُ آخِرَ الْمَطَافِ
 يَطْوِي قَلْبِي الْحَزِينَ
 فِي التَّرَابِ
 وَتَلْمَعُ الْعُيُونَ بِالِدَمْعِ
 لِحِظَةِ الْوَدَاعِ
 تَنْطَفِي مِنَ الْبُكَاءِ
 وَالْهَوَانِ
 وَالْمَنْفَى
 وَرِحْلَةِ الْعَذَابِ
 ❖❖❖
 مَاتَ الْمُخِيمُ فِي الْغُرُوبِ
 مَاتَ الْمُخِيمُ وَالْعَصَافِيرُ
 الصَّغِيرَةُ
 فَوْقَ جَنَحِ اللَّيْلِ
 تَبَدَّأَ بِالنَّحْبِيبِ
 شَجَرٌ يَمِيلُ مَعَ الرِّيحِ وَ
 يَنْحِنِي
 فَوْقَ الْجَسُومِ عَلَى
 الدَّرُوبِ
 مَمَاتِ
 أَدبُ وَفَدُ

حالات البحار العاشق

عبد الناصر صالح

للبحر أخيلة وهذا الموج أزرق
غيمة فسلت ضفائرها
ويحارون يحتفلون
رائحة تجئ من المدارات البعيدة.
شاطئ يرنو لأغنية
وأطفال يحثون الخطى
فى البحر..
كم فى البحر من صدف
وأسمك تزين طقسها فى الماء
وامرأة تشيد معبداً للعشق
فوق الرمل
ترسم ظلها المحفوف بالرغبات
تنثر ظلها المحفوف بالرغبات
تنثر نبضها
فأشم رائحة تهدد نبضى المتناع
أطلق رغبتي
وأدق أجراساً لها وقع القداسة حين تأتي..
قلبي على الشيطان يحرس حلمها
وربيع فرحتها

أبـ ولف

فتكتمل القصيدة
يقفز العبق المخياً فى الضلوع،
الشمس تلبس تاجها
وتفك قيد حنينها للبحر والأشجار
مسرعة تمر كخطوتى
لتضىء أجنحة الحروف وغابة الكلمات
مسرعة تمر كلهفتى عند اللقاء
كلهفة العشاق ينتظرون ليل جنونهم
لا شمس إلا وجهها
لا نسمة تأتى مع الأمواج
تعبر جذب أيامى
سوى مطر الجدائل..
كنت أسكن نارها
ويراعم الرمان فى دمها المؤلمة
انتشى بندى يلامس خضرة العينين
ترمقنى بنظرة وجدها..
وأسائل الغيم المكسد عن جوانحها
فيسبقنى صدى صوتى
لمعدنا الذى قد كان
أى قصيدة ستعيد موعدها
الذى قد كان..
أى براعة ستضئ جمر الخوف والصبوات..
أذكرها تجئ بثوبها الريفى
يعمر صدرها الق الأبوثة،
تستفز أيائل الغابات
حين تطير بين ظلالها
وتهز جذع العمر،
تسقط صورة لرييمها الأبدى
أذكرها تراقص موجة
فتحت ذراعها كماشقة

أدب وفن

أمام البحر..

أذكرها

تجفف دمعها المملكت

عائدة إلى عذرية الزيتون،

كيف أرد نبض القلب حين يفيض رقراقاً إلى لغتي

فيأتلّف الكلام،؟

يممت وجهي نحوها

وأضأت ليل قصيدتي من فيض نظرتها.

لكأن بي عطش التراب لخطوها

سميتها عمري المؤجل

بوح ذاكرتي الخصيبة

كلما جف السحاب رأيتني مطرا على شياكها

مطرا يدغدغ حلمها بقراش أغنيتي

ويمسح صورة الجرح القديم على الضفاف

هو ذا فضاء قصيدتي:

صوتي الذي يمتد من وجعي إلى زمن البشارة

حاملا لغة البكارة

كلما خلعت ظباء الحى نصل الخوف عن وجناتها

أدركت أنك سوسن العمر الذي

يلتف حول أصابعي

ويعيدني لبراءتي الأولى

العشب صلاتي الأولى

ودالية يراقصها خشوع الناي

كم قلت: وجهك مبتغاي

كم قلت: أكتب

ثم تسبقني خطاي

هل قلت شيئاً غير ما لفظته أنفاسي

أمام البحر

فانبجست مزامير التصوف

هل جفوتك؟

أدب ونقد



أم أرقت مساءك الطللى
فوق يباب صدرى
فى البحر أخيلة
وبحاريزين طقسه المائى
وامرأة على شباك معبدها
استقام الوزن
واكتملت قصيدة.

طرنكرم - فلسطين

أدب وفد

دمشق تحت الحصار

فؤاد طمان

(١)

مضى لدمشق .. وفى إثره مضت القبرات..
وسافر خلف قصائده شجرة السرو، والورد،
واندلعت فى المدى الأمنيات..

.....

دمشق !

وهذا هو الفل يغمر ساحاتها بالشذا والحنين..
ويلتف من حولها الياسمين..
يحيط بغوطتها، والبيوت التى لا تمل
قصائد «مهيان»، أو شذو «فيروز»..
داقثة بهوى العاشقين..

.....

سميداً هو الآن يعبر أزمنة الحب والذكريات
ويجهل ما خبأته المغارات فى «قاسيون»!

أدب وفن

مضى - والبيارق تدهسها الخيل - صوب حلب..
 مضى مسرعاً فوق متن الرياح..
 وقتيائها حول قلعتها يفتدون العرب..
 فياليته يدرك الصامدين..
 ويذكي مع الحالمين لهيب الغضب..
 ألا ليت قلعته الباقية
 تجوز الحصار.. وتشمخ.. تشمخ للسحب العالية..
 هم الآن والموت وجهاً لوجه..
 يמותون كي لا تمر القوافل
 من طرق الشمس للمهاوية..
 وكى لا يزول الملاذ الأخير لأطفالهم..
 الملاذ الأخير إذا عبر النهر جيش المغول
 ليكتسح الضفة الثانية..

.....

دروعك أفئدة العاشقين!
 فلا تهنى يا نبية هذا الزمان الأخير،
 وإن طاردتك النصال..
 وإن جثم الموت فوق السحب..
 تعالى إذا أسدلوا الليل،
 على أستولد الضجر فوق فراشك..
 لا.. لا تموتى قبيل المخاض..

ليدى!

أنت سرى الأخير..

ليدى.. إننى راجف القلب..

منتظر صرخة المستحيل

هنا عن كتب!

أدب وفن

(٣)

تهدمت القلعة الحلم!
لم تبق إلا ظلال المشانق!
وجاء الغد المكفهر..
الجنود وراء الحدود على السور قتلى..
الحرائر في الأسر..
بغداد صارت حطاماً..
ستذروه هذى الرياح..
المغول على ضفة النهر،
يسقون خيلهم من نيمير الفرات،
ويصطلف جندهم من وراء البيارق..
.....

(٤)

دمشق الجميلة تذرّف أعينها الدمع..
ها هي ذى تستعيد السيوف من القبو..
تبحث عن قلعة
ليلوذ الصغار بها..
عندما يعبر الموت كل الجهات!
ولا وقت للندم الآن!
لم يبق إلا الخروج إلى الغيب..
أدب و نقد
إلا المثلوع على الخارجين لنا من دماء الفرات!

جبهة المعتقلين

محمد الخياط

كان طبيب المستشفى عليه طبقة سميكة من الدهون وقطعة اللحم ٨٠٪ منها دهون وكنا نموض هذا الأكل بشراء قوول أو طعمية أو جبنة رومي وزبادى حسب حالتنا المالية، وكان بعض الأهالى يأتون ببعض الأكلات وكنا نتمكن من تهريبها إلى داخل المعتقل ولما وصلت بعض الزميلات المعتقلات؛ كانوا أحيانا يطبخن بعض الأكلات.

وفى يوم سحبت ملفات العلاج الخاصة بنا من العنبر فقلنا سوف تعرض هذه الملفات على اللجنة الطبية وسوف يكتب لبعض المعتقلين خروج ويعودون إلى السجون القادمين منها وانتظرنا فى قلق بالغ يا ترى مين سوف يكتب له الخروج من المستشفى ومين سوف يبقى. كانت فترة انتظار عودة ملفات العلاج إلينا فترة قلق.

بعد فترة عادت الملفات إلى العنبر عند الست فوزية حكيمة العنبر ذهبت إليها لاستطلاع الموضوع وقرأت الملفات ففوجئت أن كل ملف كتب له بصرف ٣٠٠ سعر حرارى وترجمته كالتالى:

١- كيلو لبن

٢- نصف فرخة

٣- ٢ باكو زبدة

٤- قطعة جبن

كان ذلك فى
عنبر ٣٧ اسعاف
سريع لعلاج
المعتقلين فى هذا
الوقت كان أغلب
المعتقلين حالتهم
الاجتماعية
متواضعة وكان
الأكل المقدم لنا
من المستشفى
(يعنى) لكن إذا
قورن باكل
المعتقلين فى
السجون
القادمين منها
يعتبر أكلا أفضل
بكثير جداً جداً
لا يقارن.

أدب و نقد

٥ - فاكهة موز أو برتقال

٦- أرز

٧- سكر

٨- شاي

٩- قطعة خلوة

١٠- ٤ بيضات

فى حديثنا مع بعضنا قلنا هو بابا نويل بييجى أى وقت عموما هذا الأكل أفرج علينا كثيرا ووفر علينا شراء بعض الأكل من خارج المستشفى وأصلا كانت النقود معنا شحيحة. كانت كمية اللبن ١ كيلو كمية كبيرة فقلت للزملاء تيجى نعمل جبنه فقالوا فكرة جميلة مطلوب منضحين من أى مكان ويعض الأوانى لم نوفق فى الحصول على المنضحين لكن عملنا نوعاً سميناه جبنه كنت أعلى اللبن بمجرد وصوله لنا وأتركه يبرد تحت مراقبتى إلى درجة معينة أحسها أنا بييدى من حول قسط اللبن ثم أضيف إلى هذا اللبن الأكثر من الدافى ٢ زبدية زبادى ويعض الملح والفلفل الأسود والكمون وبهارات وأتركه فى مكان دافى أو أضع قسط اللبن هذا فى حلة بها ماء أكثر من دافى وأغطيه بعدة فترة يصبح عندي لبن (ماسك بعضه) أضعه على قطعة شاش وأربطها وأعلقها فى المنور تفضل (تخر) الماء من هذه العجينة تنشف شوية ثم نأكل حاجة جديدة (يوجد فى العالم أكثر من ٤٠٠ نوع جبنه مصنوعة من اللبن).

كان يأخذ من هذه الجبنه عساكر الحراسة عند انصراهمم والتلميذات والحكيماات وسجن المعتقلين وازداد الطلب عليها فى شهر رمضان المعظم.

وكانت بعض الحكيمات يرسلن التومرجيات للأخذ من هذه الجبنه التى أصبحت شهيرة.

وأصبحت هذه الجبنه معروفة بجبنه المعتقلين عنبر الشيوعيين ■ **أدب و نقد**

ذكريات غرفة تتحول

(١)

تدق ساعة الحائط
معلنة
بدء رحيل عقاربها

(٢)

اقتحم المرأة
لأغطي جسمي
بريش عصفور قتيل
كان يحاول
تمشيط شعره

(٣)

معلق
بصدر مروحة السقف
لمبة صفراء
ليوزع الجحيم
على أنحاء الغرفة
بالتساوي

(٤)

أغسل رأسي
تحت حنفية المياه
يتقاذف منها فجأة
إقزام الكوابيس
مقتحمة يا فوضى

أدب وفن

(٥)

كرسى وحيد
لم يدلهم على سقوطه
إلا دابة الأرض
تأكل قوائمه

(٦)

تتخبط أسناني فزعاً
إذ أرى الصورة
على جدار الغرفة
ترتمش

(٧)

كان الشتاء
لطيفاً جداً ببطائيتي
إذ جعلها .. فقط
ترتجف

(٨)

تتساقط
أوراق النتيجة
كل يوم .. بانتظام
مرصعة
بالحشرات

(٩)

عارياً
أدور حول نفسي
تركلي أقدام الغرفة
وحين أتعب
أسقط / شم / أعاود / من جديد

عبد الرحمن زوبع

أدب ونقد

اكتئاب

يا آدم أنت الملتاع
أنت المتعنى باستمتاع
ولأن وجودك رهن الذل
تحياه ذليلاً
خلقوا من أجلك فلسفة
بل كتبوا شعراً
ينزل أمواجاً مرهفة
بل أفنوا أوقاتاً تترى
من أجل عيونك يا آدم
فلأن وجودك عين الكون
ومراد في الملأ الأعلى
ولأن الوعي بوعي الذات يتجاوز كل اللذات
كان شقاؤك ختماً أزلياً
أنت المشكلة وحل اللغز
وغداً تصبح تذكار الأمس
بعد الأمطار بصحن الدار
تصبح يا أنت كما الأحجار
تصبح محتار
ما معنى وجودي في جسدي
والموت يرباط في حدي
أصبح عندما أمسى عندما
وأعيش شقاءً مكتوباً بين الأزليين.
حاتم السروي

قريتي البعيدة

يا قريتي البعيدة.. أنا قد ضللت الطريق
وأنا الغريق
وأنا الحارس فوق أسوارك الهشة.. أحلم بالعيد
أدب وقد



وأنا الفارس دون جواد.. ودون صليل
يا قريتي البعيدة
أنا لست شجاعا.. ولست جبان
ولكني ولدت في زمن النخاسة.. فصرت ضئيلا.. وصرت مهان
يا قريتي البعيدة
أنا الطفل الذي مات قبل الولادة..
وحفظت في بطن أمي كل الحكايات القديمة
وكل تاريخ الضحايا.. فرفضت الخروج.. ورفضت الخضوع
لكن قابلة القرية.. جذبتني من اللسان
من يومها .. صرت خطيب القرية الأخرس.. وفارسها الجبان
حمدى الأسيوطى

أدب ووقت

قصة ندى الورد

زادت حرارة الشمس فوق جبيني وأنا انتظر .. ساحة واسعة مكتظة بالناس وسائل نقل باختلاف أنواعها تملأ المكان .. ثم...

رأيتها تأتي من بعيد .. إنها حلم حياتي .. أرى كل يوم تعبر هذا الطريق وكأنها على موعد معي تتمايل خصلاتها الناعمة يمينا ويسارا .. تسحرني في كل مرة عيونها المشعة بالبراءة .. يكسوها الخجل فيزيدها جمالا .. أتمنى أن اقتحم هدوءها بعاصفة من إحساسى .. وشوقى للتحدث معها يزداد يوماً بعد الآخر ..

لكنى اليوم رأيته بخد كالورد .. تبلله الدموع .. دموع كالندى .. تهبط على خديها بسلام .. خشية منها من أن تجرح هذه الوردة الجميلة .. تعبر الطريق بانكسار لافت للأنظار .. شعرت بنفسي وكأنى أتمزق من الداخل .. من الندى أبكى وردتى .. تردد السؤال داخلى مرات عدة حتى أننى أوشكت على التدخل .. رغبة منى فى منع دموعها ..

عند عبورها للطريق سقطت منها ورقة .. كاد قلبى يطير فرحاً قد حانت اللحظة لأحاديثها .. تناولتها بيدي مناديا بصوت يرتعش:
يا أستاذة لقد سقطت منك هذه الورقة ..

ولكن حزنها المسيطر عليها لم يمهلها الفرصة للالتفات .. بل إنها لم ترنى فكرت فى التطفل على خصوصياتها لمعرفة المزيد عنها .. ولكنى أقنعت نفسى بالرفض .. وقررت انتظارها فى اليوم التالى لأسلمها ما يخصها .. ولكنها لم تأت .. ومرت أيام وأنا انتظر .. ولشدة قلقى قررت معرفة ما تحويه هذه الورقة حيث ازدادت شكوكى بأنها السبب فى حزنها ..

ولكنها كانت الصدمة بالنسبة لى حيث كتب فى الورقة بخط صارم النص التالى:
لن أستطيع الصبر أكثر من ذلك فقد نفذ صبرى لذلك قررت ترك البلاد ومعى ابنى ولن أعود تمنياتى لكى بحياة أخرى مع غيرى ..

زوجك

سقطت الدموع من عيني على حلم لم يكتمل .. فقد طرت بحلمى معها حتى لامست السحاب .. ولكنه فى النهاية كان المأ .. فهى زوجة وأم تشغلها حياتها .. ماذا فعل بقلبي الضائع .. لن استطع أن أمنع نفسى من رؤيتها ..

اتخذت قراراً بالذهاب لنفس المكان وفى نفس الموعد ... وهنا رأيته بوجه شاحب كوردة بلا حياة .. ترتدى ثوباً أسوداً وتعلو عينيها نظارة سوداء .. نظرت إليها نظرة أخيرة ثم مزقت الورقة التى تسببت فى جرحى .. ونثرتها فى الهواء كحلمى الضائع ..

ولكنى لن أعرف طريق اليأس .. وسأستمر فى حياتى بحثاً عن وردة أخرى بلا ندى ..

رشا سامى الأسود

أدب ورفد

هجمة رغييف العيش

جرى آيه يا ناس فى بلدنا الحلوة وهى زراعية
جرى آيه يا ناس مين خطف الرغييف اللى كان فى ايديه
رغييف العيش أنا وأخواتى يوميا أكله بالقراقيش ولو حتى
بالطعمية
أسعار بتزيد كل يوم وناس بتجرى من الصباح للظهريه
مخبز عليه طوابير والباقى عليه الناس بالميه
واللى يبكى من العيال ولا عمرنا ما شفنا البهدلة ديه
ويطلع رغييف العيش كل ساعة وشويه خد عيشك يا كبير
الراحمية
وشايف رغييف العيش مفروود يا ترى رايع لمن على
الصبحية
عطية محمود يوسف سليمان البرهمى

كلمات بابا

١
شعر كسيل ينهمر
ليته فى حب ربي ينتشر
لينتشر
هل نزدجر لا
عش حياتك
أذكر إلهك
واخطوا سبلها
فى كل شيء تذكر
تذكر
فضل ربك
كيف تنكر
أدب وقد شمس ساطعة طائعة



Sally's Sun
2008

قمر كعرجون بمنازله

٢

ضياء ما اجمله
حساب سنين أو شهور
ما أسره
أين الكمال غير كمال الكمال؟
حسب الخطى قبل الخطى
مطر يتنزل ينبوع الحياة
نجم فى السماء يتلألأ زينة
مدفع لمسترق أخبارها
رأها محمد صلى عليه الإله وسلم
منها اقترب
عند ابتعاده عن بعضها
حقيقة هو أهل لها
قال ف السماء قد عرج

نبيل عبد العزيز عزب

خواطر

ما كان من ماضى أحل بلىلى
وأتعب خاطرى من مقلتى
سمعت سهادك من كل قلبى
وما نطققت به شفتى
آالله قلت وصحت بقلب
تأوه مثلى وما على
علمت بأن المنى لا تكون
إلا من هم الصحب أوهم بنى

إيمان صبحى طه - سوريا

أدب و نقد

فوقوا يا شعب

اصحوا وفوقوا يا شعب يا أمة
اصحوا وفوقوا إختوتنا في غمة
فلسطين والعراق ولبنان
واحنا نايمين ع الودان
لو نشوف عايشين ازاي
هنفوق كمان وكمان
أطفال الحجارة بييجروا
عايزين ياخدوا حقهم
من كل اللي جرح قلبهم
عاوزين ينقدوا قدسهم
اصحوا وفوقوا يا شعب يا ناس
تعالوا إدوهم الاحساس
إن الخير موجود في الناس
لكنهم عايشين وخلاص
بييجروا ويدافعوا بدمهم
مش عايزين يضيع حقهم
اصحوا وفوقوا يا أوطان
أنتم هنا عايشين في أمان
مش دايقين كل الحرمان
من أكل وشرب ونوم وأمان
أخوك زيك يا إنسان
نفسه يعيش زيك في أمان
اصحوا وفوقوا ويلا نعيش في سلام
خلو عيشيتنا تبقى تمام

إسراء أشرف عبد السلام

أدب وفن

أخي جعفر

محمد مهدي الجواهري

بان جراح الضحايا فم
وليس كأخريست رحم
أريقوا دماءكم وتطعموا
تظل عن الثأر تستفهم
هجيناً يسخر أو يلجم
وجرب من الحظ ما يقسم
وثن بما افتتح الأقدم
لعينيك مكرمة تغنم
ليفضله بيتك المظلم

أتعلم أم أنت لا تعلم
فم ليس كالمدمى قولة
يصيح على المدغمين الجيع
أتعلم أن جراح الشهيد
فقل للمهتيم على ذلة
تقحم - لعنت - أزيز الرصاص
وخضها كما خاضها الأسبقون
فإما إلى حيث تبدوا الحياة
وأما إلى جدث لم يكن

أدب ونقد



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanerab.com

رابطہ بدیل

